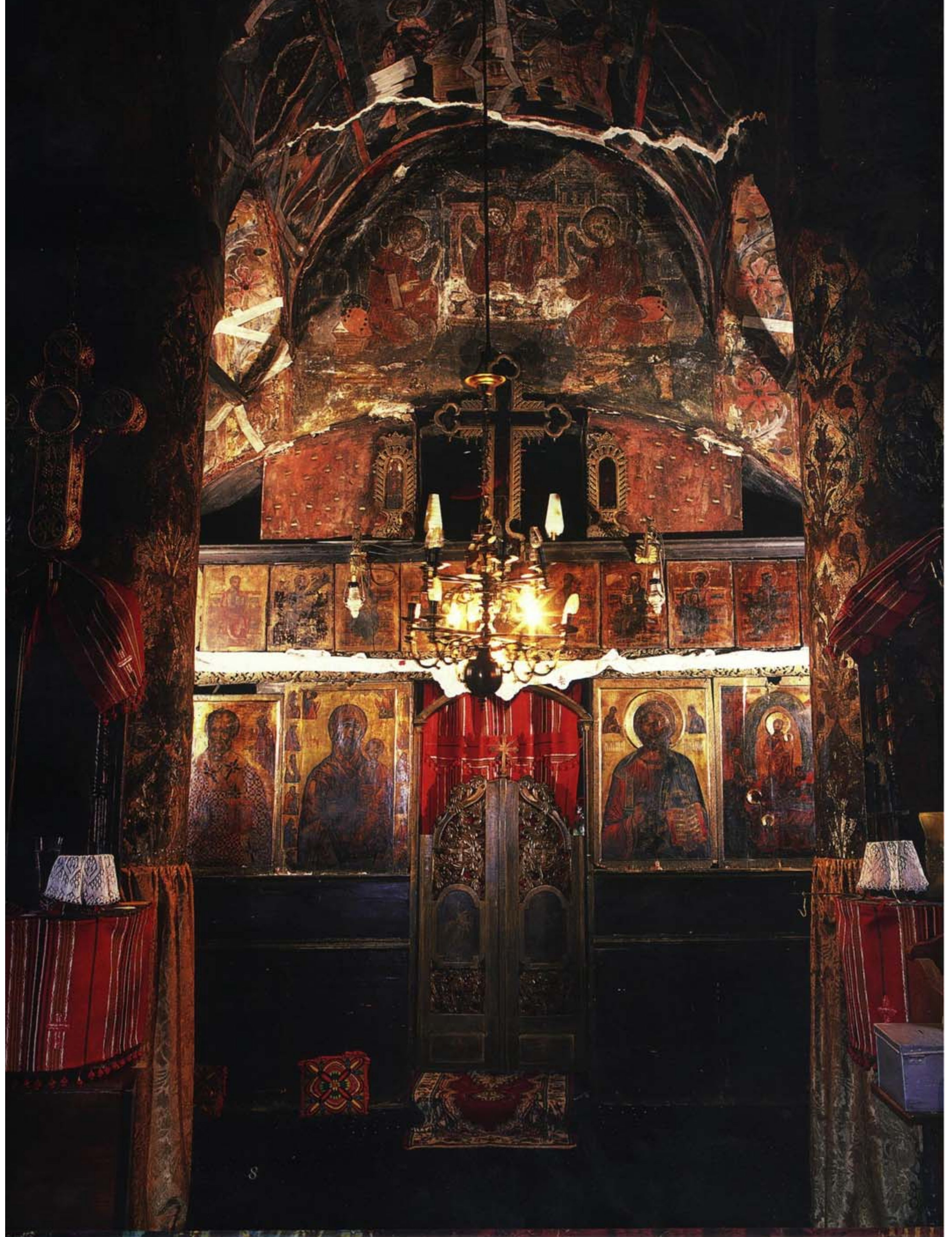
ALEXANDRU EFREMOV

ICOANE ROMÂNEȘTI


EDITURA MERIDIANE



CUVÂNT ÎNAINTE





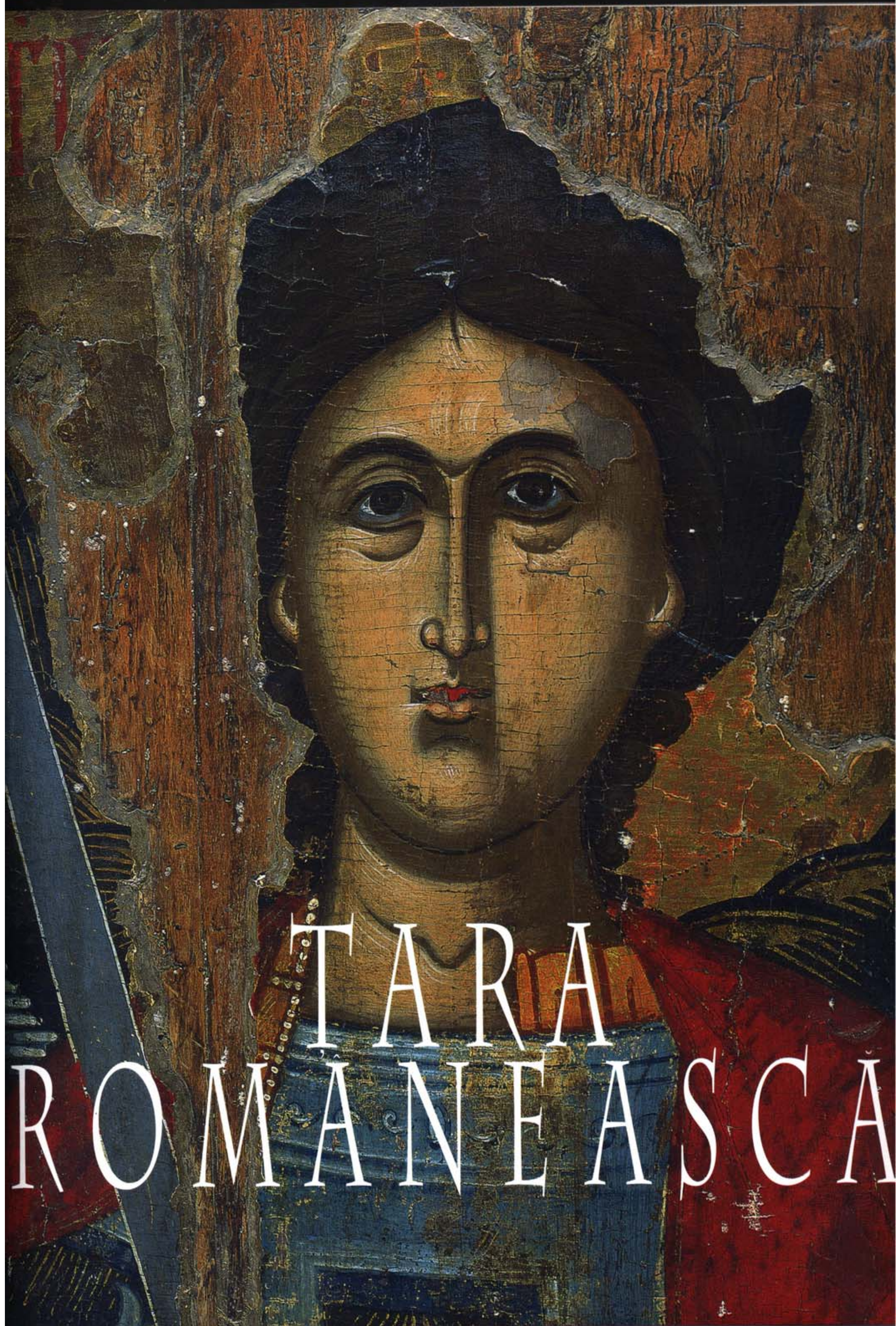
Se mai impune o precizare cu privire la icoanele românești ce aparțin creației populare: ele constituie obiec cercetărilor de artă populară și nu vor intra în atenția noastră. Este dificil de sesizat, în special atunci când avem d face cu icoanele din Transilvania secolului al XVIII-lea, care din ele sunt create de un zugrav de *școală* și care de meșter popular, deoarece creația celor două categorii de artiști se apropie la un moment dat foarte mult.

Delimitarea o vom face în afara criteriilor de desen și iconografie, cu ajutorul examinării tehnicii de preparar suportului, a calității culorilor folosite, măiestriei execuției și finisajului.

Cu toate că nu cunoaștem nici un exemplar din primele icoane importate – probabil începând cu pătrunder creștinismului pe teritoriul României și până la formarea statelor românești – sau create de tinerele state românești, f îndoială că acestea, împreună cu manuscrisele miniate, ar fi fost printre primele mesagere ale picturii bizantine la n datorită posibilității de a fi mai lesne transportate. Materialul relativ ușor perisabil din care erau făurite și istoria zbuc mată a țărilor românești pot fi unele dintre cauzele care au dus la dispariția lor.

Dar nu numai fragilitatea materialelor din care erau făurite sau evenimentele istorice vitrege au dus la pierdere numeroase opere de artă. A mai intervenit și factorul uman, care îmbinând bunăvoința cu neștiința, a dus, prin spăl și repictări multiple, la desfigurarea și chiar la anihilarea totală a aspectului inițial al unor opere. În afara unor icoa desfigurate sau *restaurate* în mod discutabil, asupra cărora vom reveni la momentul oportun, mai există numeroa piese care sunt numai presupuse a fi *vechi*. Acoperite cu repictări și parțial de rizale ce le fac inaccesibile un cercetări, atribuite unor veacuri de mult trecute numai pe baza unor legende și tradiții locale – ce uneori par veridice asemenea icoane nu justifică o încadrare în epoca respectivă conform exigențelor actuale.

1. *Diptic de Școală italo-cretană*
sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



TARA ROMÂNEASCĂ

icoanei lui Vladislav I. Este greu de conceput ca Vladislav al III-lea, care domnește după Neagoe Basarab, deci un secol și jumătate mai târziu, și în timpul căruia s-au folosit și încetățenit – documentat prin numeroase opere de artă – costumele de tradiție bizantină[10] (dintre care două se află expuse la Muzeul Național de Artă), să comande artistului să-l redea în costum de cavaler occidental. *Considerăm că pictorul icoanei în discuție era grec care a lucrat în Țara Românească*, pentru această ipoteză pledând factura grecească a picturii și inscripțiile în limba greacă. Unui pictor grec însă, căruia i s-ar fi comandat la Athos, Constantinopol sau în alt centru artistic bizantin o icoană, costumul oriental i-ar fi fost mult mai la îndemână, mai familiar. Vizitând sau, mai curând, lucrând în Țara Românească în secolul al XIV-lea, venind zilnic în contact cu costumele de modă apuseană, purtate de domn și de demnitari, și inspirându-se din picturile votive de la Biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, care erau în curs de realizare sau proaspăt terminate, iconarul, după cum ni se pare firesc, a redat realitatea, ambianța, care se va păstra și sub domnia gloriosului nepot al lui Vladislav I – Mircea cel Bătrân (1386-1418).

Semnificativă ni se pare și alegerea de către Vladislav I a personajului pe care dorea să-l înfățișeze icoana oferită în dar Sfântului Munte. Aceasta constituia, în afara unui gest de pietate, și un act politic, accentuat prin prezența imaginii donatorilor. Un voievod care-și închină conștient forțele și viața pentru consolidarea organizării unui stat tânăr, cum era pe atunci Țara Românească, alege deliberat un personaj ca Athanasie athonitul care, la rândul său, pe la mijlocul secolului al X-lea, venind din Trapezunt la Athos, fondează Marea Lavră (961) și reorganizează viața monahală din întreaga „Republică călugărească".

Argumentele de mai sus permit să considerăm că icoana ce-l reprezintă pe *Sfântul Athanasie* este realizată de un pictor grec care a lucrat în Țara Românească și poate fi datată în anii domniei lui Vladislav I – 1364 - cca 1377.

O altă icoană asupra căreia ne vom opri atenția, dar din cu totul alte motive decât pentru precedenta, este *Maica Domnului Intercesoarea*, care provine de la Biserica Cotmeana și care astăzi se află la Muzeul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (*il. 5, cat. 2*). Cu toate că a fost văzută de mai mulți specialiști în arta medievală românească, în ciuda importanței ei, după știința noastră, ea nu a fost încă publicată, poate din cauza stării sale precare de conservare – procesul de degradare continuând. Deși s-a atras nu o dată atenția asupra necesității unor măsuri grabnice de conservare, astăzi nu se mai păstrează nimic din stratul de culoare. Descrierea ei nu este necesară aici, deoarece datele esențiale cu privire la această operă se află în fișa de catalog. Aici ne vom referi pe scurt numai asupra problemelor de datare și încadrare în epocă, precum și asupra importanței sale în contextul picturii de icoane românești.

Icoana, reprezentând-o pe Maica Domnului de tipul *Intercesoarea*, a făcut parte dintr-un *Deisis* simplu (Iisus încadrat de Maica Domnului și de Sfântul Ioan Înaintemergătorul) al tâmplei Bisericii Mânăstirii Cotmeana (jud. Vâlcea), într-o epocă în care tâmpla era formată doar din icoane împărătești, plasate între ușile diaconești și cele împărătești, și un *Deisis* în partea superioară[11].







2. Copie existentă la Muzeul Național de Artă al României
după icoana *Sfântul Athanasie athonitul* (cat. 1)
sec. XIV, a doua jumătate
Marea Lavra, catolicon
Athos

3. *Sfântul Athanasie athonitul*
detaliu

4. *Sfinții Simeon Și Sava*
detaliu: *Sfântul Simeon*

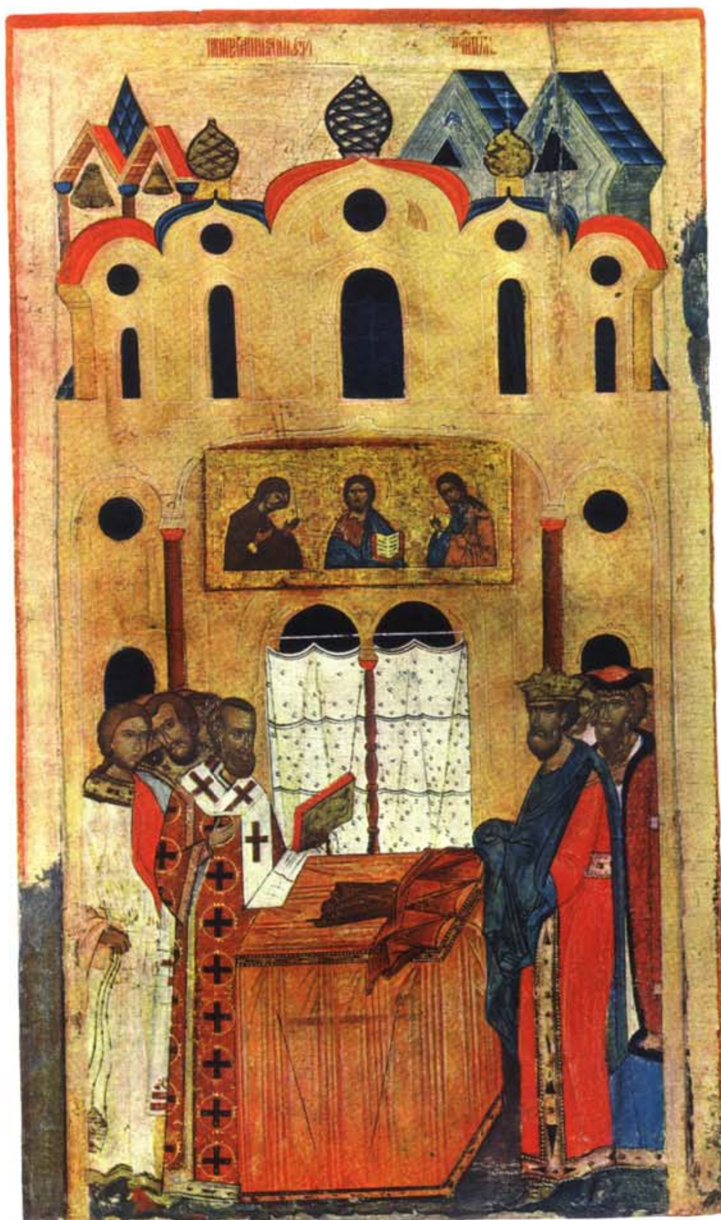
icolae, la *Deisisul* cu donator și altele[16] cu care vădit se ırudește.

Deisisul, de dimensiuni relativ mari, atestă că icoana de care e ocupăm a făcut parte, odinioară, după cum s-a amintit mai sus, lintr-o tâmplă al cărei stadiu de evoluție presupunea doar icoanele mpărătești cu un *Deisis* deasupra *Ușilor Împărătești*, tâmplă ıe care o întâlnim destul de frecvent până în secolul al XV-lea, în :ele următoare *Deisisul* fiind reprezentat, în special în Rusia, ıumai sub formă de triptic portativ de mici dimensiuni.

În privința felului cum arătau tâmplele bisericilor din secolele (-XIV, este interesantă o icoană atribuită Școlii din Novgorod, ce 'edă schematic interiorul unei biserici în care accesul din naos în ıltar se face printr-o ușă împărătească cu o broderie, deasupra :ăreia se află o icoană cu tema *Deisis* (*il.* 7)[17].

Dimensiunile *Deisisului* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* de la Cotmeana prezintă importanță și se pot stabili cu destulă precizie după fragmentul păstrat. Astfel, înălțimea lui era de 68,5 cm, iar lățimea întregii scene de aproximativ 150 cm. Corelând parametrii interiori ai bisericilor *Cotmeana I* și *Cotmeana II*, rezultate în urma ultimelor cercetări arheologice[18], cu dimensiunile *Deisisului*, se poate constata că icoana se încadrează perfect în spațiul unde a ființat tâmpla originală.

Pentru a înlătura eventualele apropieri ale icoanei *Maica Domnului* de la Cotmeana de pictura de icoane din epocile mai târzii și în special de cea *italo-cretană* sau *cretană*[19], care a preluat și continuat tradiția picturii bizantine după căderea Imperiului de Răsărit, păstrând în a doua jumătate a secolului al XV-lea și în prima jumătate a celui următor numeroase aspecte și procedee ale artei constantinopolitane, este necesar să facem unele precizări. Din literatura de specialitate și din reproduceri se constată că pictorii din *Școala cretană* nu mai abordează această temă iconografică decât extrem de rar, preferând compoziții complexe. Iar atunci când le este comandată, o execută la dimensiuni mai reduse, sub formă de „icoane de călătorie", asemănătoare tripticului păstrat la Muzeul Mânăstirii Putna, despre care legenda spune că-l însoțea în bătălii pe Ștefan cel Mare. Iar atunci când le erau comandate asemenea icoane ale Maicii Domnului, de proporții mai mari – cum se va întâmpla în special la cumpăna secolelor XVI-XVII – desenul, culoarea și punerea în pagină vor fi diferite, mai rigide, mai „academiste", cu posibilități de comunicare mai reduse, adăugându-li-se adesea atribute noi, ce le schimbă înțelesul simbolic. În afara faptului că atât pictorii, cât și comanditarii acestei epoci aveau o vădită preferință pentru scene complexe, cu numeroase personaje care suprapopulau compozițiile, și la icoanele cu un singur personaj, nu numai stilul, ci și procedeele tehnice erau diferite față de epocile anterioare, când a fost realizată icoana noastră. Valorația cromatică se efectua printr-un număr mai restrâns de straturi succesive, umbrele brun-oliv cu nuanțe pregnante de verde se transformă în nuanțe de brunuri, luminile transparente sunt înlocuite cu un alb mai dens, mai acoperitor, iar blicurile expresive se transformă din accente în hașuri fine, caligrafiate schematic, sau nu se mai pun deloc. Coroborând diferitele date stilistice și iconografice cu cele istorice, putem considera că *Deisisul* din care făcea parte icoana *Maica Domnului* a fost



7. *Așezarea veșmintelor Maicii Domnului*
sec. XVI-XVII
Școala din Novgorod
după K. Onasch, *Ikonen*





8. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 3)
sec. XV, prima jumătate
Mânăstirea Dintr-un Lemn
Comuna Frâncești (jud. Vâlcea)

9. *Maica Domnului cu Pruncul*
detaliu

realizat în jurul anului 1400 pentru tâmpla Bisericii Mânăst Cotmeana[20]. Din neglijența impardonabilă a Episcopiei de Râmn cu toate că le-a fost atrasă atenția, „conservarea" icoanei a dus degradarea ei, rămânând din ea doar o scândură cu câteva insul de culoare.

Dacă aceste prime două icoane, puse în discuție, fac parte, linii mari, din aceeași familie artistică aparținând *Renaște Paleologe* cu cele două faze stilistice[21] – opera asupra căreia vom opri în continuare atenția presupune implicații mai largi, c stituind un document material de înalt nivel artistic, privind sf largă a contactelor statului muntean.

La Mânăstirea vâlceană Dintr-un Lemn se află, încă de la îr meierea sa se pare, o icoană a *Maicii Domnului cu Iisı copil* (*il. 8, 9, cat. 3*) de un deosebit interes artistic, unică țara noastră prin iconografie, tipologie și stil. Cu veacuri în urmă jurul ei s-au creat legende, consemnate încă în secolul al XVII- de Paul de Alep[22]. Dar și în veacurile următoare atenția u oameni de cultură s-a oprit asupra acestei interesante opere de a

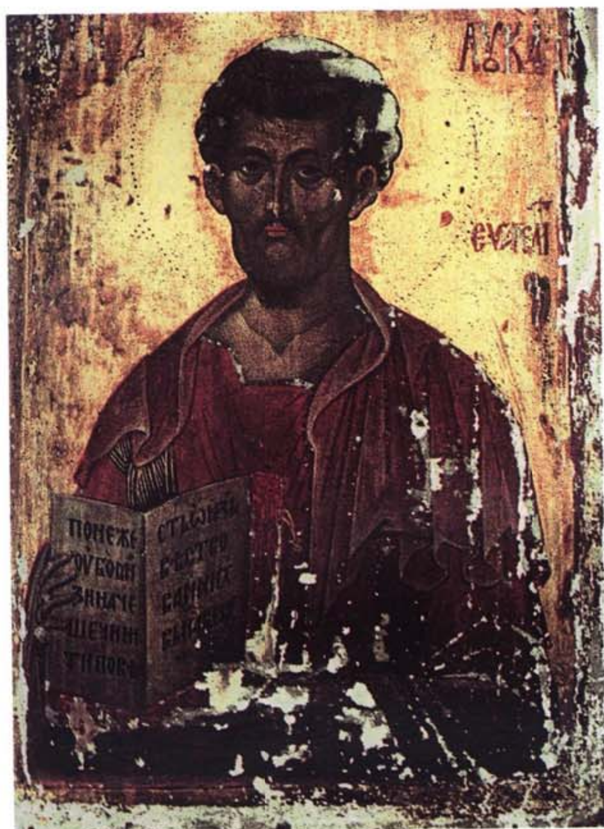
Atât legenda, cât și diferitele datări ale icoanei de către s cialiști sunt mai mult decât derutante. Cele câteva variante ale leg dei, așa cum au fost consemnate sau cum mai sunt narate și ast concordă în linii generale. Însă ele nu ne sugerează vreun făgaș cercetare. O scurtă notiță a lui Virgil Drăghiceanu, din anul 19 ne spune că icoana a fost adusă de la Mânăstirea Gura Motrı (jud. Mehedinți), fără a preciza de unde are această informați Chiar dacă nu putem verifica sursa ei, ea trebuie luată în consider pentru motivul convergent părerii noastre privind spațiul și me în care a fost creată.

Cu privire la datarea icoanei, părerile specialiștilor care cercetat-o, chiar a unora cu nume prestigioase în domeniu, s contradictorii, atribuind-o unor epoci artistice ce depășesc în t durata de un mileniu. Astfel, André Grabar, vizitând mânăstire anul 1929, propune datarea ei cu secolul al IV-lea, Maria Musicescu și D. Năstase o datează cu secolul al XV-lea[24], I. D. Ștefănescu o atribuie celei de a doua jumătăți a veacı al XVI-lea[25] sau, în cel mai fericit caz, limitei dintre seco al XV-lea și al XVI-lea[26].

Ferecătura de argint care o îmbracă încă din anul 1812, lăs vederii doar fețele personajelor, precum și acoperirea cu met spatelui icoanei, îngreunează cercetarea. Înlăturând chiar riz pentru un timp limitat, nu pot fi surprinse la prima vedere t aspectele și amănuntele stilistice și tehnice, cercetătorului fiin necesare numeroase reveniri, mai ales că pictura este acoperit un strat dens de impurități. Aceasta mai cu seamă că icoana p să fi suferit repictări ce se ghicesc sub stratul gros de murdări acoperă toată suprafața cu excepția chipului Maicii Domnului ș lui Iisus. Unii dintre cei ce au publicat-o consemnează de dispărute astăzi, acoperite probabil de stratul de impurități. As mitropolitul Neofit, vizitând mânăstirea la 29 iulie 1745, pri după știința noastră care o cercetează, consemnează că icoana păstra la acea dată o inscripție din care se mai putea desc „... mâna lui Damaschin"[27]; Alexandru Odobescu scrie: „Am brăcat icoana cea mare de fața-i de argint și am văzut că pe o p e zugrăvit *pe pânză* Judecata din urmă, cu numirile sc



10. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 4)
sfârșitul sec. XIV-începutul sec. XV
Muzeul Național de Artă al României
București





11. *Sfântul Apostol Luca* (cat. 5)
sec. XV, a doua jumătate
Bolnița Mânăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

12. *Sfântul Apostol Luca*
detaliu

Sintetizând, putem afirma, fără teama de a greși prea mult, că avem în fața noastră o valoroasă operă de pictură bizantină, realizată într-o prețioasă și rafinată gamă cromatică. Aspectul general deosebit de auster al operei – fără să uităm și de abaterile amintite ce presupun unele vechi reminiscențe – ne permite să considerăm că icoana *Maica Domnului de la Govora* a fost creată îr „momentul" când isihasmul a atins culmea influenței sale asupra artei bizantine, deci, după cum se știe, la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea, amintind că Sfântul Grigore Palamas mitropolit al Thesalonicului, a fost canonizat în anul 1363[47].

La cunoscuta Mânăstire Bistrița, renumita ctitorie din secolul a XV-lea a boierilor Craiovești, în care s-au creat și s-au păstrat atâtea opere prețioase pentru istoria, cultura și arta medievală românească, se află, printre altele, o icoană care, după știința noastră nu a fost încă publicată. Ne referim la icoana ce-l reprezintă p *Evanghelistul Luca* (*il. 11, 12, cat. 5*). Lucrarea am remar cat-o și fotografiat-o pe la mijlocul deceniului al șaptelea, însă n am publicat-o datorită problemelor complexe ce le ridică Revăzând pentru nu știu a câta oară icoana, de curând am constata cu surprindere și indignare că cineva a avut îndrăzneala, dar nu s priceperea, să o „lumineze", cu care ocazie a deteriorat destul d grav pelicula de culoare și o parte din grund.

Dimensiunile, punerea în pagină a semifigurii Apostolului Luca cartea deschisă, ce cuprinde începutul evangheliei sale, pe care susține cu ambele mâini în dreptul pieptului (*il. 12*), ne fac să cre dem că icoana a făcut parte, inițial, din cinul *Deisis* al unei tâmpl timpurii de dimensiuni nu prea mari. Pentru concepția și stilu icoanei care ne-a preocupat mai mulți ani, este dificil de găs asemănări în toată aria geografică în care s-au pictat icoane în Ev Mediu. Singurele icoane cu care ar putea suferi o comparație, î ceea ce privește atmosfera generală și o oarecare asemănare tipo logică, ar fi cele păstrate din vechea tâmplă a Mânăstirii athoni Hilandar, printre care se mai păstrează și aceea care îl reprezin pe Evanghelistul Luca[48]. Însă icoanele de la Hilandar sunt datate c destulă exactitate în jurul anului 1360, dată ce nu concordă c spiritul și factura icoanei de la Mânăstirea Bistrița. Însă, pe de al parte, stilistic, icoana noastră pare să nu fi fost creată la început secolului al XVI-lea, ci mai timpuriu. Siguranța și perfecțiun execuției, finețea nuanțelor, perfecțiunea realizării detaliilo solemnitatea tristă a expresiei și, în același timp, sugerarea un dinamism reținut exprimat prin mișcarea faldurilor himationulu toate aceste trăsături, îmbinate cu o cromatică subtilă și reținută, r sugerează că icoana a putut fi creată în secolul al XV-lea, m curând în a doua lui jumătate. Cunoscându-se legăturile de famil ale boierilor Craiovești – începând chiar cu Neagoe de la Craio (Strehăianu), din veacul al XV-lea, și terminând cu fiul său m mare, marele ban Barbu, ctitor împreună cu frații săi ai Mânăsti Bistrița[49], precum și a protejatului lor din tinerețe, a viitorul domn Neagoe Basarab – cu aristocrația sârbească, nu ar fi excl ca pictorii care au executat prima tâmplă din biserica mare mânăstirii – dintre care considerăm că ni s-a păstı *Evanghelistul Luca* din cinul *Deisis* – să fi fost formați Serbia, sau chiar la mânăstirea sârbească de la Muntele Atho Hilandar.

Punerea sau readucerea în discuție a acestor icoane din perioada de consolidare a tânărului stat muntean a avut drept scop sublinierea ambianței cultural-artistice complexe, cu multiple și variate împrumuturi, influențe și afirmări semnificative în această perioadă a începuturilor, chiar dacă ne-am aminti doar de apariția donatorilor în costume occidentale, la modă atunci în Țara Românească, pe o icoană bizantină executată la noi de un artist străin. În acest context apare necesitatea unei cercetări mai atente și a reconsiderării unui patrimoniu artistic de mare preț, a conservării și punerii lui în valoare cu atât mai mult cu cât avem trista experiență a degradării complete a icoanei *Maicii Domnului de la Cotmeana*.

Fără îndoială că numărul operelor din această perioadă ce merită și chiar necesită a fi puse sau repuse în discuție este mai mare, însă nici spațiul și nici tematica acestui studiu nu ne îngăduie s-o facem. Vom încerca, așadar, să urmărim și, atunci când vom aprecia că este cazul, să punctăm evoluția picturii de icoane în Țara Românească, așa cum ni se dezvăluie ea în actuala etapă de cercetare.

Dacă în Țara Românească pictura murală din veacul al XIV-lea este astăzi reprezentată doar prin două ansambluri de mare valoare artistică – Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș și pronaosul Mănăstirii Cozia –, din veacul următor, după cum este bine știut, nu s-a păstrat nici măcar un fragment, sau dacă există este prea bine ascuns sub refaceri și repictări ulterioare.

Cu toate vremurile grele prin care a trecut în această perioadă Țara Românească, din cauza luptei pentru independență față de Imperiul Otoman în plină expansiune, a luptelor interne pentru putere dintre facțiunile boierești ce urmăreau interese înguste și a acelora pentru domnie între diferiți pretendenți de „os domnesc", viața socială și spirituală și-a urmat cursul istoric. Este suficient să ne amintim doar câteva dintre ansamblurile arhitecturale – oglinda vieții social-politice medievale –, parvenite până la noi, e drept, adesea deformate de refaceri ulterioare, cum ar fi mănăstirile Govora (județul Vâlcea), Glavacioc (județul Argeș), Bistrița (județul Vâlcea) sau Biserica Mănăstirii Dealu (județul Dâmbovița), unul din cele mai desăvârșite monumente ale arhitecturii medievale din Țara Românească, pentru a ne crea o imagine a efortului creator al epocii. De altfel nici nu s-ar putea explica și concepe ca opere de o așa de mare ținută și valoare artistică, ce ne-au parvenit chiar de la începutul secolului al XVI-lea, să nu fi avut în spate o tradiție, să nu fi fost o continuare firească a unei evoluții.

Câteva ansambluri de pictură murală ce s-au păstrat din secolul al XVI-lea ne permit să avem o viziune de ansamblu asupra picturii din această perioadă, mai cu seamă că ele au fost create la diferite date pe întregul parcurs al veacului, ca Bolnița Mânăstirii Bistrița (1512-1513), Biserica Episcopală de la Curtea de Argeș (1517-1520; 1526; 1545-1547), Biserica din Stănești-Vâlcea (1536), Bolnița Mânăstirii Cozia (1542-1543), Biserica Mânăstirii Snagov (1563), pronaosul Mânăstirii Tismana (1564), Biserica fostei Mânăstiri Bucovăț (1574-1589) sau Biserica fostei Mânăstiri Căluiu (1594).

Chiar de la începutul secolului (1512-1513) ni se păstrează un deosebit de valoros ansamblu de pictură murală în interiorul Bolniței fostei Mânăstiri Bistrița (județul Vâlcea)[50], pictură ale cărei





13-14. *Icoana dublă față (cat. 6)*
avers: Iisus Pantocrator
revers: Răstignirea
1512-1513
Paraclisul Episcopiei din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)





15. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 7)
1512-1513
Muzeul Național de Artă al României
București

16. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu

concepție și calități plastice pot constitui o verigă de legătură înt arta secolelor XIV și XVI. De marea ctitorie de la Bistrița a boieril Craiovești, care a fost pe parcursul a peste trei veacuri un puterr focar de cultură și artă, din al cărui ansamblu ne-a parvenit, fă modificări majore, doar bolnița, sunt legate primele icoane c secolul al XVI-lea din Țara Românească. Ne referim la cele do perechi de icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* și *Mai Domnului Hodighitria* – ce se află, astăzi, desperechia două la Muzeul Național de Artă din București și alte două la Pala Episcopal din Râmnicu Vâlcea, care au fost transferate de Schiturile Păpușa și Păr, situate în apropierea mânăstirii căreia i- fost destinate inițial[51].

Cu toate că în catalog nu figurează decât două dintre ele – *Iis Pantocrator* de la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea (*il. 1 14, cat. 6*) și *Maica Domnului Hodighitria* de la Muz Național de Artă (*il. 15, 16, cat. 7*) –, mai bine conservate, fi plasate inițial între stâlpii ce despărțeau naosul de pronaos, e necesar să pomenim și despre celelalte două, care făceau parte tâmpla Bisericii mari a Mânăstirii Bistrița, astăzi desfigurată refacerile radicale din secolul al XIX-lea. Dar nu numai starea conservare a celor din urmă ne-a determinat să nu le includem catalog. Mai există un motiv, cel al datării și al apartenenței lo *școala cretană* (*il. 17, 18*). S-ar putea foarte bine ca ac două icoane, dintre care una a fost repictată grosolan, să fi fost vate din biserică de la nimicire – cum s-a întâmplat adesea obiecte venerate, și cum a fost cazul moaștelor Sfântului Grig Decapolitul – atunci când, în anul 1509, Mânăstirea Bistrița a distrusă de Mihnea cel Rău, și deci să dateze de la sfârșitul sec lui al XV-lea, căci mânăstirea a fost ctitorită la sfârșitul secolulu XV-lea. Însă înainte de a ne putea pronunța cu mai multă sigura este necesară restaurarea lor și, în special, înlăturarea masiv repictări de pe icoana *Maica Domnului Hodighitria* c află astăzi la Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea. De altfel, c nu se găsea inscripția pe maforionul *Maicii Domnului* car află la Muzeul Național de Artă, ce indică anul 1512-1513, și două icoane din catalog ar fi putut fi atribuite stilistic tot sfârșit secolului al XV-lea. Dar necesitatea de a aminti icoanele *Ma Domnului Hodighitria* de la Palatul Episcopal din Râm Vâlcea și *Iisus Pantocrator* de la Muzeul Național de izvorăște și din faptul că formează împreună cu cele două inclu catalog un cap de serie. Dacă acestea din urmă sunt opere de de o mare sobrietate și austeritate, celelalte două sunt mai tuoase, mai sărbătorești. De aici se poate trage concluzia că prezentate în catalog sunt opere create într-un mediu ar monastic, iar celelalte două sunt creația unui atelier legat de c nie, mai ales dacă ținem seama că icoanele dintre stâlpii prona lui Bisericii Episcopale de la Curtea de Argeș și unele dintre numite *de familie* ale lui Neagoe Basarab (1512-1521 numeroase tangențe cu ele. Aceste două aspecte ale viziunii și picturii de icoane le vom întâlni sub diferite forme pe tot parc evoluției icoanelor din Țara Românească.

Perioada cuprinsă, aproximativ, între sfârșitul secolului al X și primele trei decenii ale secolului al XVI-lea, atât de rodni realizări de mare valoare în domeniul cultural-artistic, poate

ună dreptate numită *Epoca lui Neagoe Basarab*, deoarece n cei doar nouă ani ai domniei sale pașnice și luminate cultura și rta ating un nivel neobișnuit de înalt. Autorul *Învățăturilor către fiul său Theodosie* a știut să promoveze o politică culturală în care spiritul creator al epocii s-a putut desfășura în voie și are i-a servit idealurilor de luptă antiotomană, precum și la ridicarea prestigiului instituției domniei.

În această ambianță – la temelia căreia stă, fără îndoială, nțeleapta domnie a lui Radu cel Mare (1495-1508) –, ale cărei ecouri le vom întâlni peste secole, pictura de icoane ocupă un loc le cinste și, alături de *învățături*, oglindește, poate mai elocvent decât alte genuri artistice, spiritul epocii. În această perioadă umilii zugravi se ridică la rangul de *pictori*, în înțelesul renascentist al cuvântului, prin calitatea artistică a operelor lor, prin varietatea iconografică și a simbolurilor ale căror purtătoare sunt, dar mai ales prin încărcătura de sentimente profund umane pe care ei au îndrăznit să le înfățișeze în icoane. Iar numărul relativ mare de icoane – aproape douăzeci și cinci – ne ajută să avem o privire de ansamblu mai completă asupra epocii.

Cele trei icoane cu dublă față de la Curtea de Argeș[52], din opt câte au fost inițial, erau plasate, odinioară, între coloanele pronaosului supralărgit al Bisericii Episcopale, spre a delimita spațiul rezervat mormintelor. Dintre acestea, mai bine conservată este cea care-l înfățișează, pe o parte, pe *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*, iar pe cealaltă parte pe *Cuviosul Alexe, Omul lui Dumnezeu, încadrat de Sfinții Varlaam și Ioasaf* (*il. 19, 20, cat. 8*), simbolizând se pare lupta împotriva otomanilor, atât prin rezistența pasivă reprezentată prin sfinți ierarhi[53] sau cuvioși și asceți, cât și prin cea activă, cu arma în mână, simbolizată de sfinți militari călări în acțiune ca *Sfântul Gheorghe* (*il. 19*), *Sfântul Dumitru* (*il. 21*) sau *Sfântul Teodor Tiron* (*il. 22*). În legătură cu aceste simboluri de natură politică, disimulate de imagini sacre, Emil Lăzărescu spune: „Este evident deci că hieraticul și dinamicul n-au apărut doar întâmplător în cele două reprezentări, ci ele constituie modalități de expresie pe deplin stăpânite de către zugrav și anume în așa măsură, încât cu ajutorul lor el a voit și a reușit să-și accentueze mesajul..."[54] „Icoana de care ne-am ocupat apare ca o ilustrare a chipului de a privi lumea al vremii și a felului în care era concepută menirea voievodului, pe deplin corespunzătoare celor ce se desprind din întreaga politică a lui Neagoe, ca și din paginile *Învățăturilor*"[55].

Este momentul să subliniem, încă o dată, că nimic nu se făcea la întâmplare, că numeroasele teme și cicluri iconografice aveau și o explicație anume, adesea uitată în timp, pe care noi trebuie câteodată s-o redescoperim. Astfel, icoana dublă față *Sfântul Gheorghe* și *Alexe, Omul lui Dumnezeu, cu Sfinții Varlaam și Ioasaf*, în afara semnificației ei de program de luptă antiotomană, mai este legată și de sentimentele pe care le avea Neagoe Basarab față de doi dintre marii demnitari ai curții sale, care s-au călugărit sub numele de Varlaam și Ioasaf, cărora le închină pagini emoționante în *Învățăturile* sale. În *Cuvânt de învățătură al bunului creștin domn Neagoe Voievod, Domnul Ungrovlahiei, către 2 slugi credincioase ale sale și dragi, carele se lepădară de lume și se dederă*



17. *Iisus Pantocrator*
sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



18. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Palatul Episcopal din Râmnicu Vâlcea
(jud. Vâlcea)









19-20. *Icoană dublă față* (cat. 8)
avers: *Sfântul Alexe, Omul lui Dumnezeu, între Sfinții Varlaam și Ioasaf*
revers: *Sfântul Gheorghe ucigând balaurul*
sec. XVI, a doua decadă
Muzeul Național de Artă al României
București

21. *Sfântul Dumitru*
Sfârșitul sec. XV- începutul sec. XVI
Mânăstirea Cozia, Călimănești
(jud. Vâlcea)

22. *Sfântul Teodor Tiron*
sfârșitul sec. XV-începutul sec.
Mânăstirea Cozia
Călimănești
(jud. Vâlcea)

ieții călugărești, astfel li se adresează Neagoe: „Ție, fătul mieu
ısafe, că eu fătul mieu, aveam mult gând și cuget bun spre tine, să
miluesc și să te cinstesc, iar tu, fătul mieu, ai părăsit cinstea mea,
mila, și odihna. Dirept aceia, Domnul Dumnezeu să-ți dea cinste
ıtru împărăția ceriului și odihnă cu cei ce au plăcut lui. Iară tu,
ıtul mieu Varlaame, chieile domnii mele și cămara mea era în
ıâinile tale; iară tu te lepădași de cheile mele și cămara mea o ai
ăpustit. Dirept aceia, să mi-ți deșchiză Domnul Dumnezeu cămara
eriului, și să mi-ți fie ușile deschise și neoprite, unde sunt vămile
ıfricoșate în văzduh"[56].

O altă icoană, la care se adaugă semnificații de natură laică de
ata aceasta, pur umane, dramatice, care a atras atenția
ercetătorilor încă din secolul trecut și despre care s-au scris
umeroase și chiar frumoase pagini[57], este *Coborârea de pe
ruce* (*il. 23, 24, cat. 9*). În afara exprimării suferinței și
ramei umane, în această icoană, în care apare Despina purtând în
rațe pe fiul ei Teodosie, mort, pictorul își permite – lucru
emaipomenit –, prin dimensiunile îndureratei mame ce-și ține
opilul mort în brațe și mai ales prin paralela compozițională și
moțională, comparația între durerea umană, fie ea și princiară, și
ea a Maicii Domnului ce-și plânge Fiul răstignit. Această
ndrăzneală, într-o epocă pioasă, se poate explica numai prin
ătrunderea, și la noi, a unui suflu al Renașterii italiene[58].

Cunoscuta *Raclă a Sfântului Nifon* de la Mânăstirea
)ionisiu din Athos, donată de Neagoe Basarab, având pictate pe
nteriorul capacului figura sfântului și, respectiv, cea a voievodului
nuntean, intră și ea în categoria cutezanțelor epocii, date fiind pro-
ɔorțiile aproape egale ale sfântului cu cele ale donatorului[59].

Însă *îndrăznelile* în raport cu tradiția și iconografia nu s-au
imitat la atât. În câteva icoane, denumite *de familie*, ale lui
Neagoe Basarab, portretele donatorilor apar nu pe ramă, ci chiar în
câmpul icoanelor. Astfel, în afara *Coborârii de pe Cruce*,
despre care s-a pomenit mai sus, portretele de donatori apar în
câmpul icoanei atât în cea a *Sfântului Nicolae* (*il. 25-27,
cat. 10*)[60], cât și în cea a sfinților naționali sârbi *Simeon și
Sava* (*il. 28-30, cat. 11*)[61]. Aceasta din urmă este realizată
imediat după moartea lui Neagoe Basarab, deci prin anii 1522-1523, dacă se ține seama de personajele reprezentate în partea inferioară a icoanei și hainele de doliu ale Despinei, de un talentat zugrav autohton școlit la un atelier de tradiție bizantină, chiar conform părerii unor specialiști iugoslavi, și nu de un pictor sârb[62].

Icoana care îl reprezintă pe Sfântul Nicolae, pe fondul sacosului căruia se desprind, în stânga, figurile lui Neagoe Basarab cu fiii săi, Theodosie, Petru și Ioan, iar în dreapta Despina Doamna cu Stana și Roxanda, se poate data cu anii 1517-1518, datare confirmată de lipsa fiicei mezine, Anghelaca, decedată la data pictării icoanei. Precizarea datei este cu atât mai importantă cu cât anul executării icoanei a fost acceptat mecanic, cu toate că a fost scris cu alb la o „meremetisire" de la începutul secolului al XIX-lea și indică, în cifre arabe, anul 1517 al erei noastre și nu cel de la facerea lumii, cum se obișnuia în epocă[63].

Reprezentarea donatorilor chiar în câmpul icoanei și nu pe rama ei este un fapt rar întâlnit în pictura bizantină și în cea post-bizantină, iar atunci când o întâlnim este mai mult sau mai puțin



23. *Coborârea de pe cruce* (cat. 9)
cca 1522
Muzeul Național de Artă al României
București



24. *Coborârea de pe cruce*
detaliu: *Doamna Despina-Milița*













25. *Sfântul Nicolae* (cat. 10)
1517-1518
Muzeul Național de Artă al României
București

26. *Sfântul Nicolae*
detaliu: *Neagoe Basarab cu fiii săi, Teodosie, Petru și Ioan*

27. *Sfântul Nicolae*
detaliu: *Doamna Despina-Milița cu Stana și Roxanda*

28. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11)
cca 1522
Muzeul Național de Artă al României
București

29. *Sfinții Simeon și Sava*
detaliu: *Doamna Despina-Milița*

30. *Sfinții Simeon și Sava* (cat. 11)
detaliu: *Fiicele lui Neagoe Basara Stana și Roxanda*

legată de arta occidentală, unde în această epocă, sub influența Renașterii, au fost reconsiderate figura, rolul și importanța omului în societate, în artă și chiar față de divinitate. Analogiile cele mai grăitoare le putem face cu pictura de icoane din Cipru, unde, sub dominația franceză și venețiană și sub influența artei occidentale, apar în secolul al XVI-lea, înainte de ocuparea insulei în 1571 de către turci, numeroase icoane cu donatori, de dimensiuni destul de mari, pictați chiar în câmpul icoanei, având însă îmbrăcămintea de modă apuseană[64]. Apropierile de concepție între icoana *Sfântului Nicolae cu donatori*, a lui Neagoe Basarab, și icoana cipriotă ce reprezintă același sfânt, datată cu secolul al XVI-lea[65], merg până acolo încât s-ar putea presupune că au fost executate de meșteri formați la aceeași școală. În aceeași ordine de idei, este surprinzătoare asemănarea icoanei de care ne ocupăm cu figura Sfântului Nicolae din pictura murală ce se află în absida sudică a Bisericii Mânăstirii Probota (jud. Suceava) (*il. 31*), fapt ce ne-ar permite să presupunem existența în Țările Române a unui atelier de zugravi de influență cipriotă. Însă informațiile în această privință lipsesc încă și ar fi o îndrăzneală prea mare să se susțină, deocamdată, o asemenea ipoteză.

Dacă analogiile, despre care s-a pomenit, sunt interesante pentru stabilirea ariei contactelor, a orizontului epocii lui Neagoe Basarab, semnificația apariției donatorilor de mari dimensiuni chiar în câmpul icoanei este tot atât de importantă pentru pictura noastră de icoane.

O privire de ansamblu asupra istoriei zbuciumate a Țării Românești ne permite să constatăm că fenomenul apariției portretelor de donatori în pictura de icoane, în contextul concepțiilor lumii ortodoxe din sud-estul Europei, este legat de o anumită conjunctură social-politică, de un anume aspect din trecutul poporului nostru. Anticipând, observăm că voievozi ca Neagoe Basarab (1512-1521), Matei Basarab (1632-1654), Mihnea al III-lea (1658-1659) sau Constantin Brâncoveanu (1688-1714), personalități diferite, domnind în epoci diferite, dar având totuși o trăsătură comună – lupta pentru ființa națională –, au recurs la portretul de donator în câmpul icoanei. Fiecare în felul său, în funcție de împrejurările politice și personalitate, cu sabia, cu cuvântul, prin politică, prin cultură sau prin toate laolaltă au apărat în clipe de grea cumpănă integritatea națională, fizică și spirituală, au militat pentru afirmarea ei.

Odată constatat acest fenomen și având în sprijin o manifestare asemănătoare din insula Cipru, care dădea ultimele bătălii în lupta inegală pentru independența sa în fața aceluiași dușman, ne apare ispititoare, și probabil nu departe de adevăr, afirmația că asemenea portrete de donatori au apărut în pictura de icoane tocmai în acele epoci, în timpul acelor domni care prin atitudinea și faptele lor au știut să mobilizeze în jurul lor poporul în lupta pentru un ideal național de neatârnare și afirmare spirituală. Reprezentarea lor, în câmpul icoanelor sau la poalele crucii cu *Răstignirea*, poate fi interpretată drept o atitudine, un simbol cu profunde semnificații social-politice, care ne permite să pătrundem ceva mai adânc în cunoașterea felului de a gândi, simți și exprima al înaintașilor noștri[66].



31. *Sfântul Nicolae*
1532
pictură murală
naos, absida de sud
Biserica Mânăstirii Probota (jud. Suceava)



32. *Sfântul Ioan Botezătorul și Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 12)
sec. XVI
Casa de Cultură - Muzeu, Comuna Domnești (jud. Argeș)

concepțiile ce au stat la temelia creației artistice. Ne referim la ansamblurile de picturi murale – pomenite deja în parte – din Mânăstirea Stănești (jud. Vâlcea) (1536), Bolnița Coziei (1542-1543), la cel al Mânăstirii Snagov (jud. Ilfov) (1563), la pictura din pronaosul Mânăstirii Tismana (jud. Mehedinți) (1564), la cea din Mânăstirea Bucovăț (jud. Dolj) (1574 în altar și naos și 1579-1589 în pronaos), precum și la cea care mai așteaptă să fie curățată, conservată și pusă în valoare la Căluiu (jud. Olt) (1593-1594)[74].

Studiul comparativ al icoanelor din această perioadă cu picturile murale mai sus amintite ne permite să remarcăm un anumit spirit, comun ambelor ramuri ale picturii, concretizat în proporțiile personajelor, în tratarea cutelor veșmintelor și în tipologie. Diferențele stilistice rezidă adesea numai în materialele și tehnica deosebite în care au fost executate. Se poate afirma că, în linii generale, pictura acestei epoci continua în mod vădit pe aceea din perioada precedentă, schimbările ce survin fiind mai mult de ordin formal. Se observă acum o ușoară modificare a *canonului*, dimensiunile capului față de restul corpului fiind mai mici, mișcarea mai accentuată, dar adesea stângace, tratarea veșmintelor mai convențională și mai rigidă, monumentalitatea adesea diminuată și o expresie mai puțin viguroasă a personajelor. Aceste nuanțe noi, alături de o tratare mai puțin minuțioasă și rafinată a carnației și de schimbări în tipologia personajelor, ale căror trăsături se mărunțesc și-și pierd din expresia severă, le întâlnim frecvent în icoanele timpului, constituind în linii mari o caracteristică.

În spiritul celor expuse mai sus, este necesar să prezentăm, sau să amintim numai, câteva icoane care jalonează, am putea spune, perioada amintită a veacului al XVI-lea. Astfel, o frumoasă icoană păstrată în Muzeul Mânăstirii Hurezi vine să completeze imaginea noastră asupra picturii de icoane din Țara Românească din prima jumătate a secolului al XVI-lea, având numeroase contingențe în concepție, viziune și realizare cu pictura murală din Bolnița Coziei (1542-1543). Ea îi reprezintă pe *Maica Domnului și pe Arhanghelul Mihail*, fiind de fapt un fragment din cinul *Deisis* al unei tâmple din care nu ni s-au păstrat și alte piese (*il. 35, cat. 13*). De dimensiuni destul de reduse, cu toate că personajele sunt redate în picioare, este în concordanță cu ceea ce va fi fost o tâmplă în curs de amplificare spre una evoluată. Icoana este lucrată cu o deosebită acuratețe, vădind o accentuată înclinație spre fast, cu o punere în pagină care denotă un calcul strict în folosirea spațiului dat, cu o tipologie ce ne amintește pictura lui Dobromir Zugravul de la Curtea de Argeș, dar și icoanele din tâmpla de la Mânăstirea Kruședol (Iugoslavia), donate de Neagoe Basarab în jurul anului 1513 (*il. 36*). Fără a se ridica la înalta ținută artistică și spirituală a icoanei de la Domnești, prin grația mișcării și a gesturilor, autenticitatea sentimentului umanizat și prin coloritul său viu și cald în același timp, această operă se plasează printre acele exemplare care, prin intermediul limbajului plastic, exprimă cu plenitudine spiritul nou, de care s-a pătruns arta epocii[75].

În icoana *Iisus Pantocrator* (*il. 37, cat. 14*)[76], din tâmpla Bisericii Mânăstirii Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), datată printr-o inscripție de donație cu anul 7066 (1558-1559), aflăm o nouă viziune a picturii de icoane. Cu toate că mai păstrează din vechile tradiții unele trăsături, imaginea cedează din severitatea





35. *Maica Domnului și Arhanghelul Mihail*
(parte din *Deisis*) (cat. 13)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

36. *Fragment de tâmplă*
sec. XVI
Biserica Mânăstirii Kruședol
Iugoslavia





37. *Iisus Pantocrator* (cat. 14)
1558-1559
Biserica Mânăstirii Stănești
Comuna Lungești (jud. Vâlcea)

38. *Sfântul Arhanghel Mihail* (cat. 15)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

Atotțiitorului, iar maiestatea figurii este diminuată, prin elegan sveltețe, de o nouă concepție de a pune în pagină o semifig Aerul de blândețe visătoare pe care îl degajă această interes icoană ne duce cu gândul la icoanele moldovenești, mai cu se că la aceasta contribuie și nimbul în relief cu ornamente flo stilizate ce înconjoară capul lui Iisus. Este primul nimb în reli după știința noastră – din pictura de icoane din Țara Româneа

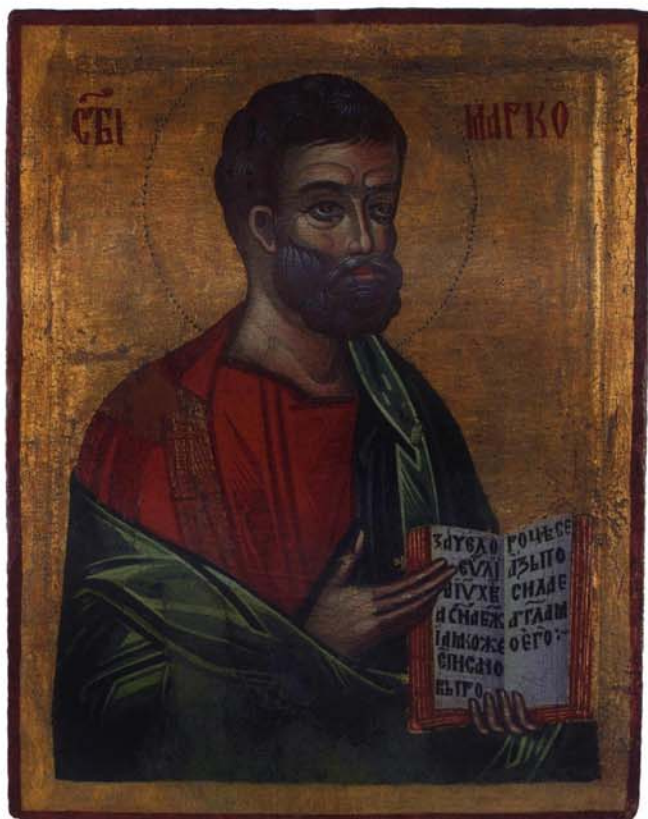
O altă interesantă icoană din Țara Românească este aceea il reprezintă pe *Arhanghelul Mihail* (*il. 38, cat. 15*), c află astăzi la Muzeul Mânăstirii Bistrița-Neamț și care, în pofida pului și a *luminărilor* neadecvate, constituie și astăzi o valor operă de artă ce ne permite să urmărim evoluția pic muntenești. Se cunoaște documentar că a fost găsită în secolul la Schitul Topolnița (jud. Mehedinți) și a fost datată cu secol XVII-lea[77]. Schitul Topolnița, conform tradiției, a fost fonda voievodul Radu I (cca 1377-cca 1383)[78], sau, mai probabil boierii Craiovești în secolul al XVI-lea și refăcut la mijlocul veac al XVII-lea[79]. Deci icoana putea face parte dintr-un ansambl pictură mai vechi de secolul al XVII-lea. În acest sens propor iconografia, stilul, factura și chiar suportul icoanei pledează pe datarea ei cu mijlocul veacului al XVI-lea. Dimensiunile ei ne mit să credem că a aparținut cinului de icoane împărătești din biserică de mari dimensiuni – poate chiar Mânăstirii Tismana, la mijlocul secolului al XVI-lea a fost supusă unor renovări și ref rii ansamblului de pictură murală și foarte probabil a picturi icoane din tâmplă. Este posibil și chiar probabil că datorită nenorociri ce s-a abătut asupra Tismanei – cum a fost de p incendierea ei de către turci în anul 1788[80] – o parte din obi să fi fost duse la Schitul Topolnița din apropiere, care era pe supra și metoh al marii mânăstiri[81]. Cu toate că ico *Arhanghelul Mihail* păstrează încă din trăsăturile stilistice *Epocii lui Neagoe Basarab*, cum ar fi de pildă iconogr paginația, cromatica, costumul, imaginea nu reușește să imp prin severitate, iar ovalul prelung și inexpresiv al capului de porții mai mici o lipsește de vigoarea specifică a Arhistrateg oștilor cerești. Analogiile evidente între chipul din icoană și cel ctitorilor din tablourile votive din bisericile mânăstirilor Sn (1563) și Tismana (1564), realizate de Dobromir Zugravul Târgoviște sau – spre a nu fi confundat cu Dobromir zugravul a pictat ctitoria lui Neagoe Basarab de la Curtea de Argeș – num „Dobromir cel Tânăr", ispitesc pe cercetător să-i acorde ico aceeași paternitate.

O deosebit de interesantă icoană este cea pe care, probab pomenește Alexandru Odobescu în a sa povestire științi *Câteva ore la Snagov*, când, descriind îmbrăcămi jupânițelor timpurilor trecute, spune că „Rada, fiica Barb comisul la 1565, dăruiește pentru icoana *Maicii Preacurat* la Snagov o podoabă de cap femeiască..."[82]. Probabil că icoan tipul Glicophilusei – o variantă a Eleusei numită Țelovanie – provine de la Mânăstirea Snagov (jud. Ilfov) (*il. 39, cat. 16* după știința noastră prima de acest tip iconografic ce s-a păstr Țara Românească – cu toate că în Moldova secolului al XVI Maica Domnului Eleusa era destul de răspândită –, este ace icoană despre care ne vorbește Alexandru Odobescu după



39. *Maica Domnului Glicophilusa - Telovanie* (cat. 16)
1563-1565
Muzeul Național de Artă al României
București





40. *Sfântul Apostol Matei* (cat. 17)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

41. *Sfântul Apostol Marcu* (cat. 18)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

document al timpului (1565). Deși, la o primă cercetare, (purtătoare a unor trăsături deosebite și pare creată într-o ep(anterioară, comparată cu pictura Bisericii Mânăstirii Snag refăcută în anul 1563, și în special cu cea din pronaos, unde Ma Domnului apare în această ipostază, se observă unele analogii sti tice la care se adaugă frecvența tipului iconografic al Eleusei, c a preluat în acest ansamblu pictural locul obișnuitei Hodighitri[83] mai semnificativ este faptul că în *Acatistul Maicii Domnul* în icosul 24, închinat laudei Maicii Domnului, ce se ilustre printr-o mare și solemnă procesiune a icoanei miraculoas *Hodighitriei* care a salvat Constantinopolul asediat de dușm la Snagov în locul acestui tip iconografic tradițional este pic icoana *Eleusei*. De altfel, în Țara Românească, începând cu] tura din veacul al XIV-lea din pronaosul Coziei, cu excepția cele la Snagov, în icosul al 24-lea, din câte știm, este redată ico *Hodighitriei*. Și, dacă nu tocmai din cauza cinstirii „icoa vechi" ar fi introdus zugravul acest tip iconografic în pictura mu de la Snagov, credem că suntem îndreptățiți să atribuim ico anilor 1563-1565, nu numai datorită asemănărilor stilistice cu tura murală din această biserică, dar și cu cea din pronao Tismanei. Pe lângă aceste considerente nu este de neglijat faptu s-a abordat tocmai în această perioadă tipul iconografic Glicophilusei, care pretindea prin subiectul său îndulcirea form și a expresiei. Este cazul ca în acest context să subliniem că icoana *Maica Domnului Glicophilusa*, ce provine d Mânăstirea Snagov, cât și cea a lui *Iisus Pantocrator*, din 1558-1559 de la Stănești-Lungești, de care ne-am ocupat cu p înainte, poartă inscripții denominative în limba slavă – resp(*Țelovanie* și *Vsederjitel*.

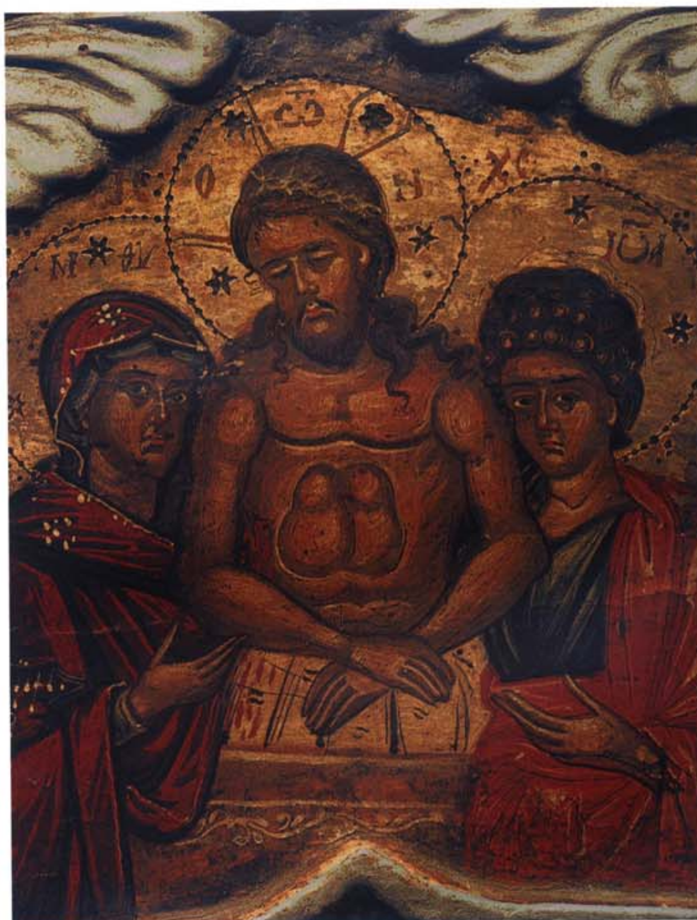
După această icoană, care nu se încadrează întru totul în vi nea epocii, este necesar să abordăm o pereche de ico muntenești, *Apostolul Matei* (*il. 40, cat. 17*) și *Aposto Marcu* (*il. 41, cat 18*), deoarece și ele fac excepție de la re generală, subliniind încă o dată că nu se poate vorbi în artă, și ales în cea a icoanelor, de o strictă unitate stilistică și o evoluție tilinie. Supunându-se greu unei datări mai strânse, deoarece toate că păstrează monumentalitatea, vigoarea și strălucirea matică proprii icoanelor de la începuturile veacului al XVI-lea realizarea plastică ele țin de o altă viziune. Tratarea viguroasă desenul incisiv al formelor, trecerea bruscă de la umbră la lum rigiditatea și schematismul decorativ al veșmintelor le situează pe la începutul celei de a doua jumătăți a secolului.

După tradiție, aceste icoane erau considerate ca provenind Moldova veacului al XVI-lea, și chiar autorul acestor rânduri, cu în urmă, le-a publicat ca atare, de altfel ca și alți cercetători târziu[84]. Studierea lor mai atentă ne-a convins că nu au n comun cu arta Moldovei, că sunt muntenești, mai ales că s-a con tat proveniența lor din fosta colecție a colonelului Papazoglu, c pusă din opere culese în peregrinările sale prin Țara Românea Foarte probabil, ele au fost introduse în tâmpla Bisericii Mână Bistrița-Vâlcea cu ocazia unei *restaurări* și înlocuiri a icoan degradate din tâmpla veche. Autorul lor a căutat, fără să reușea să se apropie de icoanele vechiului *Deisis*, cum reiese din compa cu icoana *Apostolul Luca* despre care s-a vorbit mai înaint



La Schitul Ciocanul de lângă Bughea de Jos (jud. Argeș), în naosul bisericii se află o lucrare cu totul ieșită din comun pentru pictura de icoane. Scena este realizată pe un suport de lemn dreptunghiular, ornat cu baghete, flori și semipalmete ce ne amintesc ușa Bisericii Mânăstirii Cotmeana, partea de jos a dreptunghiului, decupată în formă de trilob, presupunând coronamentul unei deschideri. Pe această formă ciudată de lemn sculptat, grunduit și aurit, este pictată scena *Iisus Împăratul Gloriei* (*il. 42, 43, cat. 19*), cunoscută în arta occidentală sub denumirea de *Pietà*, cu toate că inscripția în slavonă indică *Coborârea de pe cruce*. Maica Domnului și Apostolul Ioan tânăr susțin corpul lui Iisus, iar doi arhangheli străjuiesc lateral scena centrală. După formă și conținutul iconografic, această lucrare nu putea să-și aibă locul decât în proscomidie. Și dacă în pictura murală această temă o întâlnim destul de frecvent în acest loc al altarului, în pictura de icoane, după știința noastră, mai există doar un exemplu în Moldova veacului al XVI-lea, dar deosebit ca detalii iconografice, asupra căruia ne vom opri la locul cuvenit. Din câte știm, *Pietà* de la Schitul Ciocanul nu a fost publicată și prin urmare nu avem posibilitatea să confruntăm părerea noastră cu a altora. Analizând iconografia, stilul, tratarea carnației în general și în special realizarea anatomică a corpului lui Iisus, la care se adaugă cromatica vie a ansamblului, această remarcabilă realizare artistică este databilă în a doua jumătate a secolului al XVI-lea (*il. 43*).

La Muzeul Patriarhiei de la Mânăstirea Antim se află mai multe icoane interesante, dintre care unele au fost sau vor fi analizate la momentul oportun, printre ele se află un frumos *Deisis* alcătuit din trei icoane: *Iisus Pantocrator tronând*, *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* și *Ioan Botezătorul cu Arhanghelul Gavriil* (*il. 44, cat. 20*).



42. *Iisus Împăratul Gloriei* (*Pietà*) (cat. 19)
sec. XVI, a doua jumătate
Biserica Schitului Ciocanul
Bughia de Jos (jud. Arges)

43. *Iisus Împăratul Gloriei*
detaliu





44. *Sfântul Ioan Botezătorul și Arhanghelul Gavriil* (parte din *Deisis*) (cat. 20)
mijlocul celei de-a doua jumătăți a sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București

45. *Maica Domnului cu Arhanghelul Mihail* (parte din *Deisis*)
copie din sec. XVIII după icoana inițială
Muzeul Național de Artă al României
București

Nu ne vom opri decât asupra acesteia din urmă deoarece pı
este destul de degradată, iar cea de a doua – *Maica Domnu*
cu Arhanghelul Mihail (*il. 45*) – este o copie bună c
icoana inițială din ciclu care, probabil din cauza unor deterio
a fost înlocuită. După dimensiuni icoanele au făcut parte dir
tâmplă mare, a unei biserici ai cărei ctitori erau cu dare de mâı
simț artistic. În icoana analizată, personajele sunt redat
picioare, cu capetele puțin plecate și mâinile întinse
Pantocrator în semn de rugă (intercesiune) – și, ceea ce este
puțin obișnuit, Arhanghelul Gavriil își duce mâna dreaptă la in
Cele două figuri se desprind cu eleganță de pe fondul de aur,
alungite și cu capetele mici. Desenul caligrafic și folosirea striaț
fine de aur pe aripi și ornamente, iar în cazul Pantocratorulı
himation și tron, veșmintele tradiționale, cromatica vie, dar pot
contrastează, pe alocuri, cu accente violente și convențional
tratarea cutelor. Toate aceste elemente stilistice ne îndreptățes
datăm icoanele *Iisus Pantocrator* și *Ioan Botezătoru*
Arhanghelul Gavriil cu mijlocul celei de a doua jumăt
veacului al XVI-lea. O icoană *Iisus Pantocrator*, asemănăt
stilistic, dar de dimensiuni mai mici, se află în Muzeul Mână
Polovragi (jud. Gorj).

De o simetrie și un echilibru compozițional perfecte este ic
Soborul Sfinților Petru și Pavel (*il. 46, cat. 21*),
Muzeul Național de Artă, ce datează de la finele veacului al XVI
Cei doi principali apostoli ai creștinătății susțin un chivot repr
tând un lăcaș de plan central, binecuvântați de sus, de Iis
Glorie. Conform tradiției, fondul este de aur, culorile veșmin
pregnante, desenul precis, dar cu toate acestea imaginea răr
distantă. Figurile prelungi cu capete mici sunt înțepenite, după
și veșmintele lor sunt înțepenite și ele, cutate rigid, convenți
Simetria compozițională este tulburată de cromatică, prin pata
stinsă a siluetei Sfântului Petru, și cea caldă și vie a Sfântului P
Cu toate că probabil zugravul a dorit prin culoare să evoce
sublinieze temperamentul personajelor, aceasta nu a dus la re
deplină a operei în ansamblu.

În această perioadă de căutări, intermediară între cele
epoci de mare înflorire artistică și culturală din Țara Românc
– epoca lui Neagoe Basarab[85] și cea a lui Matei Basarab – în
după cum s-a putut observa, se respectă și se continuă trac
iconografice și tehnice, apar la sfârșitul secolului al XVI-lea
primul sfert al secolului al XVII-lea unele mutații, ce preve
orientări noi în arta icoanelor.

Sfârșitului de secol XVI, sau începutului celui următor, le p
atribui, pe temeiuri stilistice și iconografice despre care s-a vor
mai sus, cele două icoane împărătești *Iisus Pantocrator*
doisprezece apostoli (*il. 47, cat. 22*) și, probabil, *Ma*
Domnului cu Pruncul Hodighitria cu doispı
prooroci, aflate în pronaosul Bisericii Domnești din Ocnele
(jud. Vâlcea), care provin din Biserica Adormirea M
Domnului[86], numită „Afumați", din aceeași localitate, consti
conform tradiției, în secolul al XVI-lea.

Revenind pe un teren mai sigur în privința datărilor, se im
atenției icoana, de o remarcabilă ținută artistică, *I*
Pantocrator, a lui Stoica Zugravul din Târgoviște, datată

nscripție cu anul 1615-1616[87], ce se află în pronaosul Bisericii ostului Schit Brădet din județul Argeș (*il. 48, cat. 23*). Această operă semnificativă este importantă atât pentru faptul că face egătura între pictura secolului precedent și noile concepții ce încep reptat să se afirme, ea fiind un descendent direct al icoanei *Iisus Pantocrator* de la Biserica fostei Mânăstiri Stănești-Lungești *il. 37*) din jud. Vâlcea, executată în 1558-1559, despre care s-a orbit mai sus, cât și pentru că este una dintre ultimele reprezentări conografice ale Pantocratorului înfățișat până la brâu, în a doua umătate a secolului al XVII-lea generalizându-se reprezentarea lui pe tron. Un adevărat document, *Pantocratorul* de la Brădet ne vorbește despre măiestria artistică și știința meșteșugului la pictorul Stoica din Târgoviște, despre nivelul la care se afla *școala* de conari din capitala Țării Românești și exigențele artistice ale clasei eudale din epocă. Din păcate, la o ultimă „restaurare" rama coanei a fost vopsită cu un negru intens, neîntâlnit în epocă, ce alterează imaginea.

Tot în Biserica fostului Schit Brădet se află icoana *Înălțarea*, considerată a fi pereche cu *Pantocratorul* lui Stoica Zugravul[88]. După părerea noastră, ea nu poate fi datată mai devreme de jumătatea veacului al XVII-lea, judecând după caracteristicile ei tehnice, prepararea suportului, traversele, relieful ramei, preparația grundului și a foiței de aur, dar și după prezența unor influențe ale artei populare. Ne-am oprit atenția asupra acestei icoane deoarece surprindem, în realizarea ei, unele aspecte ca: renunțarea la eleganta alungire a figurilor, folosirea unor culori mai dense, mai acoperitoare în redarea carnației, ce permit urmărirea pensulației, precum și o expresie mai frustă a fețelor, trăsături pe care le vom întâlni frecvent în operele iconarilor de după Matei Basarab.

Revenind la perioada de cumpănă între veacurile al XVI-lea și al XVII-lea, remarcăm existența a patru icoane reprezentând același tip iconografic al Eleusei, realizate într-o manieră apropiată, dar diferite ca nuanță plastică și expresivitate. Ne referim la *Maica Domnului* (*il. 49*) din Biserica fostei Mânăstiri Stănești-Lungești (jud. Vâlcea), executată de Andrei Zugravul, despre care s-a pomenit mai sus, la cea din Biserica din Bumbuiești (jud. Vâlcea), la cea din Biserica Albă din Târgoviște, precum și la cea de la Ruda-Bârsești (jud. Vâlcea).

Fără să fie nici cea mai veche dintre cele patru și nici cea mai realizată din punct de vedere artistic, fără îndoială interesul cel mai mare îl suscită icoana din Ruda-Bârsești (*il. 50, cat. 24*) datorită inscripției de donație cu aur și a faptului că poartă anul când a fost executată (1624-1625). Asemănătoare din punct de vedere tehnic cu icoana *Pantocratorului* de la Schitul Brădet, fapt ce ne permite s-o atribuim unui atelier târgoviștean, monumentala icoană a *Maicii Domnului* din Ruda-Bârsești este încărcată de un sentiment de tragic lirism, la care a concurat și alegerea subiectului iconografic, pentru care probabil artistul avea o preferință. Numai astfel, și nu datorită necunoașterii iconografiei, putea să apară pe icoană inscripția „*Hodighitria*", a tipului iconografic solicitat probabil de comanditar, pe o variantă a *Eleusei*, denumită *Maica Domnului a Patimilor*. Este puțin probabil ca un artist cu aptitudinile și cunoștințele de care a dat dovadă pictorul în



46. *Soborul Sfinților Petru și Pavel* (cat. 21)
finele sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București



47. *Iisus Pantocrator cu doisprezece apostoli* (cat. 22)
sfârșitul sec. XVI- începutul sec. XVII
Biserica Sfântul Gheorghe – „Domnească"
Ocnele Mari (jud. Vâlcea)









48. *Iisus Pantocrator* (cat. 23)
1615-1616
Zugravul Stoica din Târgoviște
Biserica Schitului Brădet
(jud. Argeș)

49. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
sec. XVI-XVII
Andrei Zugravul
Biserica Mânăstirii Stănești
Comuna Lungești (jud. Vâlcea)

50. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 24)
1624-1625
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)

51. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa* (cat. 25)
sec. XVI-XVII
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)

ealizarea icoanei să comită o greşeală atât de gravă pentru epoca respectivă.

Importanţa icoanei din Ruda-Bârseşti nu constă numai în valoarea sa artistică şi documentară, ci şi în faptul că permite datarea prin analogii stilistice, iconografice şi tehnice a celor trei remarcabile piese ale picturii vechi româneşti: *Maica Domnului Eleusa* din satul Bumbuieşti-Ţara Loviştei[89] (*il. 51, cat. 25*), pătrunsă de lirism şi căldură, o impunătoare creaţie a picturii medievale româneşti de la sfârşitul secolului al XVI-lea sau începutul celui următor, precum şi *Maica Domnului Eleusa* (*il. 49*) din Biserica fostei Mânăstiri Stăneşti-Lungeşti[90], semnată în aur de Andrei Zugravul, artist remarcabil, în a cărui operă se observă o puternică influenţă a picturii greceşti. Tot influenţei greceşti, sau mai curând a *şcolii italo-cretane*, îi datorăm şi impresionanta icoană a *Maicii Domnului Eleusa* din Biserica Albă din Târgovişte, care îmbină fericit o cromatică sărbătorească cu o expresie de melancolie[91] (*il. 52, 53, cat. 26*).

Înainte de a ne îndepărta de zonă, nu putem să nu semnalăm că în tâmpla de zid a aceleiaşi Biserici Sfinţii Voievozi din Ruda-Bârseşti, în afară de *Maica Domnului Eleusa*, de care ne-am ocupat, se află o altă icoană împărătească de un mare interes. Ne referim la *Iisus Pantocrator tronând* (*il. 54*) înconjurat de doisprezece apostoli, patru sfinţi şi încununată de un Iisus în Glorie, străjuit de doi arhangheli. Interesul şi importanţa acestei icoane constă în pregnanta influenţă a picturii moldoveneşti din secolele XVI-XVII, ce se observă de la prima vedere, iar la o cercetare mai amănunţită se poate constata, după concepţie, iconografie, tipologie şi tehnica realizării, că este chiar opera unui zugrav moldovean şi că face parte din aceeaşi familie stilistică de icoane ca *Maica Domnului Eleusa* din Muzeul Mânăstirii Bistriţa-Neamţ (*il. 175, cat. 98*).

Semnificaţia prezenţei unei icoane moldoveneşti în inima Ţării Româneşti, la cumpăna veacurilor al XVI-lea şi al XVII-lea, necesită a fi subliniată, explicându-se prin însăşi istoria ţării, prin funcţiile înalte ocupate de exponenţii familiei Rudeanu, ctitorii bisericii, la curtea lui Mihai Viteazul (Teodosie Rudeanu, mare logofăt, a scris cronica oficială a domniei lui Mihai Viteazul, în prima parte a domniei acestuia, 1593-1597, şi a lui Simion şi Gavril Movilă).

În acelaşi context de confluenţe artistice poate fi plasată, credem, interesanta icoană *Iisus Împărat şi Mare Arhiereu* (*il. 55, cat. 27*), din Muzeul Naţional de Artă, care parcă ar fi coborât direct din pictura murală a absidei sudice a unei biserici. Monumentală prin punerea în pagină, strălucitoare prin colorit, datorită şi înlăturării la o restaurare a stratului de verni original, care-i conferea o unitate cromatică mai potolită, icoana se apropie stilistic şi tipologic de pictura Mânăstirii Bucovăţ (jud. Dolj), purtând însă şi amprenta unor înrâuriri moldoveneşti, prin expresia mai puţin severă a chipurilor, ornamentaţia florală în relief de pe ramă şi nimburile în relief. Inscripţiile făcute atât în limba slavonă (pe rotulusurile desfăşurate ale intercesorilor), cât şi în cea română (textul Evangheliei ţinută de Iisus), inscripţia de donaţie făcută cu litere de culoare albă, parţial distrusă, care permite, totuşi, citirea numelui donatorului (Stadco sau Staico), precum şi existenţa, odinioară, a numelui zugravului (azi dispărut, păstrându-se





52. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
(cat. 26)
sec. XVI-XVII
Biserica Albă din Târgovişte
(jud. Dâmboviţa)

53. *Maica Domnului cu Pruncul - Eleusa*
detaliu





54. *Iisus Pantocrator tronând*
sec. XVI-XVII
Zugrav moldovean?
Biserica Sfinții Voievozi din Ruda-Bârsești
Comuna Bercioiu (jud. Vâlcea)

55. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 27)
sec. XVI-XVII
Muzeul Național de Artă al României
București

doar prescurtarea „zugr"), ne îndreptățesc, o dată mai mult, să c dem că această icoană a fost executată la sfârșitul secolului al XVI- sau la începutul celui următor.

Icoanele de tipul celor din Brădet, Ruda-Bârsești, Bumbui sau din Biserica Albă din Târgoviște, în care domină picturalul, c tinuă să apară în cinul icoanelor împărătești din tâmplele îna acum mai răspândite, către mijlocul secolului al XVII-lea, însă, evoluția lor, se simte din ce în ce mai pregnant o nouă viziune care accentul cade pe decorativ. Din punct de vedere iconografic renunță treptat la reprezentarea tradițională (semi-figură) a prir palelor personaje, acestea fiind înfățișate, din ce în ce mai c întregi, tronând în jilțuri. În ceea ce privește iconografia lui Iisu a Maicii Domnului, se trece din ce în ce mai frecvent de ipostazele de *Pantocrator* și *Hodighitria* la acelea *Învățător* sau *Împărat și Mare Arhiereu*, pentru Iisus, și *Eleusa*, *a Patimilor*, *Stăpâna Îngerilor* sau *Întrupării*, pentru Maica Domnului, chiar dacă inscripț denominative sunt acelea ale vechilor înfățișări.

În ceea ce privește lunga și relativ liniștita domnie a lui M Basarab (1632-1654), voievodul gospodar care a știut, la nevoie lupte cu sabia în mână pentru apărarea patriei sale, ea a însem pentru Țara Românească o perioadă de prosperitate și înflorir toate domeniile și poate pe drept să fie numită *Epoca lui Ma Basarab*. Privită din unghiul manifestărilor culturale și artist limitarea *Epocii* numai la anii de domnie ai lui Matei Basarab denatura adevărul istoric, ar restrânge semnificația apariției ș ignora continuitatea unor fenomene ce încep să se contur înainte de ea și care se vor manifesta cu vigoare și mai târ Analizând fenomenele cultural-artistice, putem considera *Epoca* se prelungește până în deceniul al șaptelea al veacu când moare Mitropolitul Ștefan I († 1668), susținător activ al turii naționale, sau chiar până la urcarea în scaun a lui Șer Cantacuzino (1678), când începe o nouă etapă în evoluția a muntenești.

În această perioadă de aproximativ cincizeci de ani, în arta Ț Românești în general și în pictura de icoane în special, se pe fenomene deosebit de interesante, care ne vorbesc cu elocv despre noul din concepțiile și dinamica epocii, oglindind o altă tudine a oamenilor față de realitate și artă, o schimbare și o lăr a orizonturilor intelectuale și afective. Era firesc ca politica intense legături politice, economice și culturale, promovată Matei Basarab, secondat de Udriște Năsturel și de mitropoliții T și Ștefan I, care pune în relații – adesea strânse – țara și oam epocii cu realități atât de diferite ca cele din Transilvania, Ven Kiev, Constantinopol, Athos etc., să fi contribuit la receptarea u influențe, la apariția unor schimbări de viziune și în artă.

Analizând în ansamblu creația zugravilor din această ep observăm anumite diferențe în concepția realizării unor o separate sau ansambluri, iar atunci când încercăm să le gru după criterii stilistice și iconografice se impun trei mari categ în funcție de viziunea și tehnica în care au fost realizate, pe le-am denumi convențional: *Tradițională*, *Novatoar Noua sinteză*. Cunoscute fiind pericolele care decurg din cla cări, mai ales cele rigide, dorim să avertizăm că împărțirea pe

ı propunem are un caracter general, că unele opere sunt ıurtătoare a unor elemente care ar aparține formal și altui grup lecât celui propus. Astfel, din *școala tradițională* fac parte ıcele icoane care continuă vechile concepții cu adaptările inerente a epocă, în *școala novatoare* se pot include atât acele opere :are preiau unele elemente ale barocului kievlean manifestate prin lecorarea în relief floral a fundalurilor, cât și influența artei occi-lentale postrenascentiste; *școala* care a promovat *noua sin-teză* am putea-o defini printr-o îmbinare a expresivității, uneori lusă până la expresionism, cu decorativismul, care dau naștere ınor opere noi, de un dramatism umanizat[92]. Pe lângă pictura care continuă vechile tradiții ilustrate poate cel mai bine de icoanele *Arhanghelul Mihail* de la Topolnița (*il. 38*), *Iisus Pantocrator* de la Bistrița-Neamț (*il. 69*), *Maica Domnului cu Pruncul* și *Iisus Pantocrator* de la Băjești (*il. 76, 77*), îngerii (*il. 60*) din friza tâmplei Schitului Crasna, precum și *Adormirea Maicii Domnului* de la Grămești (*il. 72*), această din urmă grecizantă, apare tot acum și o viziune decorativă pe care o putem lega de influența *barocului kievlean*, cu pete de culoare mai puțin valorate, cu ornamente vegetale în relief plat – viziune promovată de *atelierul domnesc*. Din această din urmă categorie fac parte icoanele *Sfântul Nicolae (il. 68)* și *Arhanghelul Mihail*, comandate de voievod și soția acestuia lui Stroe din Târgoviște, pentru ctitoria lor de la Arnota, sau icoanele împărătești donate de mitropolitul Ștefan I ctitoriei sale de la Bălănești-Râmești (Hurezi). Cel mai interesant și mai grăitor aspect al picturii epocii îl surprindem fie în ansamblurile în care sunt integrate lucrări ale celor două tendințe, cum ar fi, de exemplu, cazul tâmplei de la Crasna sau a celei de la Bălănești-Râmești (Hurezi), fie acolo unde găsim aceste tendințe îmbinate într-o singură icoană, așa cum ne apar în cele trei piese din cinul *Deisis* din Biserica Stelea de la Târgoviște sau în icoanele împărătești de la Sâmburești (astăzi la Mânăstirea Clocociov).

Este necesar să subliniem că acum, mai evident decât oricând, apar în pictura din Țara Românească influențe ale artei occidentale, care de cele mai multe ori se manifestă prin tendința *redării realiste*, pe linia artei postrenascentiste, a unor elemente tradiționale. Acest aspect poate fi exemplificat prin portretele donatorilor *Matei Basarb și mitropolitul Ștefan I* (*il.* 56) de la poalele crucii tâmplei din Schitul Crasna (jud. Gorj)[93] (*il. 56-61, cat. 28*), unde se încearcă cu succes depășirea unui *portret de aparat* și se tinde spre realizarea unor *portrete psihologice*, sau *Maica Domnului* din *Molenia* aceleiași tâmple, care-și duce mâna într-un gest firesc la ochi pentru a-și șterge lacrimile, redate și ele (*il. 57*), precum și prin alte detalii din pictura de pe cruce. Uneori asistăm la o preluare mai directă a viziunii artei apusene, cum ar fi peisajul pe fondul căruia sunt redați donatori de la baza crucii tâmplei Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea)[94] (*il. 62, cat. 29*) sau mai ales peisajul din fundalul icoanei *Cuvioasa Paraschiva*, care provine de la aceeași biserică din Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea) (*il. 63-65, cat. 30*) și se află astăzi la Muzeul Mânăstirii Hurezi[95].



56. *Tâmpla Bisericii Schitului Crasna* (cat. 28)
detaliu de la baza crucii: *Matei Basarab și Mitropolitul Ștefan I*
1651-1653
Biserica Schitului Crasna (jud. Argeș)









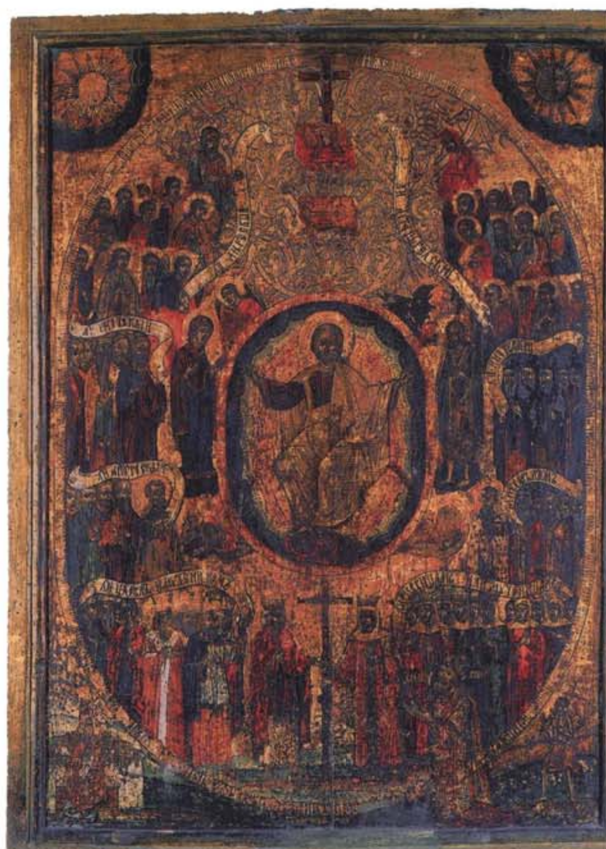


57. detaliu din *Molenii*: *Maica Domnului*
58. detaliu din *Molenii*: *Sfântul Ioan Botezătorul*
59. detaliu: *Înger de la baza crucii*
60. detaliu: *Înger de pe brațul crucii*
61. detaliu: *Înger din medalion*



62. *Tâmpla Bisericii din Bălănești-Râmești* (cat. 29)
detaliu: *Voievodul Mihnea al III-lea și Mitropolitul Ștefan I*
1658-1659
Biserica Duminica Tuturor Sfinților
Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea)











63. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 30)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

64. *Cuvioasa Paraschiva*
detaliu

65. *Cuvioasa Paraschiva*
detaliu

66. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 31)
mijlocul sec. XVII
Biserica Duminica Tuturor Sfinților
Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea)

67. *Duminica Tuturor Sfinților*
detaliu: *Mitropolitul Ștefan*

Și, deoarece s-a vorbit mai sus de figurile donatorilor în pictura ȝ icoane, la care am putea-o adăuga și pe aceea a mitropolitului efan I de pe icoana de hram *Duminica tuturor sfinților* a isericii din Bălănești-Râmești (jud. Vâlcea) (*il. 66-67, cat. 30*), ı ne întoarcem cu un veac în urmă, la *Epoca lui Neagoe 'asarab*, și să ne amintim că și în acea perioadă, asemănătoare ı multe privințe cu cea de care ne ocupăm acum, a apărut acest nomen, de care s-a amintit la timpul său, datorat unor condiții ɔcial-politice deosebit de importante, având similitudini, firește cu uanțe diferite, pe care le vom mai întâlni și în timpul domniei lui onstantin Brâncoveanu.

Dar să zăbovim puțin în fața unor opere din epocă, ce sunt atât e diferite, deși produse în aceeași vreme și destinate aceleiași ɔcietăți. Uneori deosebirile de viziune și realizare sunt atât de flarante încât acceptăm cu greu că au fost create în aceeași epocă. Să omparăm, spre exemplu, icoanele *Sfântul Nicolae* (*il. 68, at. 32*), donată de Matei Basarab și de doamna Elina Mânăstirii rnota (jud. Vâlcea), și *Iisus Pantocrator* (*il. 69, cat. 33*) in Muzeul Mânăstirii Bistrița-Neamț, prima pictată de Stroe ugravul în anii 1643-1644, a doua, de popa Vlaicu Zugravul tot „în ilele lui Matei Voievod". Este interesant de relevat că același „popa 'laicu Zugravul" a ilustrat cu miniaturi, în anul 1643, luxosul *'etraevanghel de la Căldărușani*, aflat astăzi la Biblioteca ıcademiei Române[96].

În afara fondului conceput diferit – la prima, în relief floral plat, ıurit, ce-i conferă un plus de aspect decorativ, la a doua, cu foiță ıetedă de aur, ce creează un spațiu neutru strălucitor și subliniază :u putere figura –, tipologia și realizarea sunt și ele diferite. Dacă igura ascetică și prelungă cu proporțiile capului relativ mici a ìfântului Nicolae coboară din pictura de influență rusă – să nu ıităm legăturile lui Matei Basarab cu Kievul lui Petru Movilă – și ește realizată prin tușe fine, mărunțite, cu indicarea accentuată a 'eliefurilor feței, chipul rotunjit și umanizat al lui Iisus este redat ɔrin procedee tradiționale, cu treceri lente și fine de la o nuanță la ılta.

Îmbinarea diferitelor tendințe, surprinse în arta epocii de care ıe ocupăm, o găsim și mai sugestivă la ceea ce a rămas din ansamɔlul monumental al tâmplei donată de Matei Basarab și mitropolitul Ștefan I Bisericii Sfântul Dumitru din Craiova, aflată astăzi la Schitul Crasna din județul Gorj. În afara figurii Maicii Domnului și a celei a lui Ioan Bogoslavul din *Molenii* (*il. 57, 58*), precum și a portretelor de donatori de la baza crucii (*il. 56*) – o strălucită realizare artistică –, redarea Răstignirii cu îngerii îndurerați, ce strâng în cupe sângele Domnului, este și ea de inspirație occidentală (*il. 59, 60*). Dacă însă ne îndreptăm privirile asupra îngerilor din medalioanele tâmplei (*il. 61*), observăm că ei sunt concepuți în spiritul unor tradiții vechi de un secol și suntem tentați chiar să-i atribuim, la prima vedere, unei epoci anterioare. Diferențele nu se rezumă doar la concepție, le găsim și în realizarea tehnică. Astfel, față de *Molenii* se constată o mai mare acuratețe a desenului, o mai fină nuanțare a culorilor. Și numai tratarea mai uscată, un grafism mai accentuat și o efeminare a expresiei ne arată că sunt icoane de la mijlocul secolului al XVII-lea și nu opera unui pictor din veacul precedent.



68. *Sfântul Nicolae* (cat. 32)
1643-1644
Stroe Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București



69. *Iisus Pantocrator* (cat. 33)
mijlocul sec. XVII
Popa Vlaicu Zugravul
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)





70. *Iisus Pantocrator* (cat. 34)
mijlocul sec. XVII
Muzeul Brukenthal
Sibiu

71. *Tâmpla Bisericii Sfântul Nicolae*
Hunedoara

Tot această epocă de efervescență cultural-artistică a dat naș
la opere care se impun prin monumentalitate și decorativ, uneo
detrimentul acurateții finisării. Din această categorie fac p
icoanele împărătești din tâmpla Bisericii Sâmburești[97] (jud. (
astăzi în Muzeul Mânăstirii Clocociov (jud. Olt), *Ii.*
Pantocrator (*il. 70, cat. 34*), ce provine din Colecția Slătine:
azi la Muzeul Brukenthal-Sibiu[98], sau icoana pomenită ce pro
din tâmpla Bisericii Duminica Tuturor Sfinților din Bălăn
Râmești (*il. 63*) (jud. Vâlcea) și se află astăzi în expun
Muzeului Mânăstirii Hurezi.

Prezentarea chiar și în linii generale a icoanelor din *Epoca*
Matei Basarab ar fi incompletă dacă nu s-ar aminti și mc
mentalele icoane împărătești din tâmpla Bisericii Sfântul Nic
din Hunedoara[99], iconostas care prezintă în sine un deos
interes, deoarece reproduce și perpetuează tradiția tâmplelor ve
în care numărul frizelor cu icoane este redus la numai două –
a *icoanelor împărătești* și cea a *Deisisului* (*il. 7*
Diferite din punct de vedere al concepției și stilului, cu stare de c
servare diferită, icoanele împărătești, aparținând penelului zugı
lor Constantin și probabil Stan[100], sunt opere de înaltă ținută a
tică și tehnică și, alături de cele din Biserica de lemn cu hra
Adormirea Maicii Domnului, din Grămești (jud. Vâlcea), ctit
mitropolitului Ștefan I, aduc o nouă și elocventă contribuți
cunoașterea și înțelegerea unei atât de complexe și interes:
epoci din istoria Țării Românești.

Dintre cele patru icoane împărătești din tâmpla Bisericii
Grămești, atrag atenția în mod deosebit icoana de hram (*il.*
73, cat. 35), care poartă inscripția de donație cu anul execu
ei (7174 = 1665-1666), și icoana *Sfinții Grigore Deca*
litul și Mihail, episcop de Synnade (*il. 74, 75, cat. 3*
Icoana *Adormirii Maicii Domnului*[101] este interesantă
numai datorită inscripției, ci și iconografiei complexe a subiectu
precum și apariției lui Cosma Melodul, indicat printr-o inscripți
greacă, în timp ce celelalte sunt în limba slavonă (titlul) și în lı
română cu litere chirilice (cea de donație). Această îmbinare
inscripții în cele trei limbi este extrem de semnificativă pe
epoca de care ne ocupăm, în care s-au produs mutații datc
deschiderii față de diferite influențe[102]. Acum, de fapt, se introd
limba română în tipăriturile vremii, însuși mitropolitul Ștefan I f
primul traducător al *Crezului* în limba română.

Figura donatorului, mitropolitul Ștefan I, se află pictată în cc
din stânga jos al icoanei *Sfinții Grigore Decapolitu*
Mihail, episcop de Synnade (astăzi într-o colecție part
lară). Icoana fiind extrem de interesantă prin faptul că reprez
doi sfinți ale căror moaște se găseau în imediată apropiere. As
după cum se știe, la Mânăstirea Bistrița-Vâlcea se află moaș
Sfântului Grigore Decapolitul, aduse încă din secolul al XV-lea
familia Craioveștilor, iar la Arnota, după cum ne informează Pau
Alep[103], se află „mâna dreaptă a Sfântului Mihail episcop
Synnade, sfânt protector împotriva lăcustelor", donată Mânăstiri
Matei Basarab. Ideea de a reuni într-o compoziție doi sfinți onc
în zonă este cu atât mai semnificativă pentru epocă, cu cât o ase
nea inovație, din câte știm, este unică în iconografia românea:
problema reprezentării, la începutul secolului al XVI-lea, a Sfânt









72. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 35)
1665-1666
Biserica de lemn Adormirea Maicii Domnului
Grămești (jud. Vâlcea)

73. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu

74. *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade* (cat. 36)
1669
Colecție Particulară
Râmnicu Vâlcea

75. *Sfinții Grigore Decapolitul și Mihail, episcop de Synnade*
detaliu: *Mitropolitul Ștefan I*





Nifon fiind de cu totul altă concepție și într-un alt context ic grafic. Este demn de subliniat că, în perioada de care ne ocuț pictorii de icoane încep să-și semneze operele, numele lor apă uneori alături de cel al donatorului. Conștiința propriei valori c și artist este și ea semnificativă pentru epocă, și va evolua în sec următor, când vom întâlni mult mai multe icoane *semnate*.

O privire de ansamblu asupra picturii de icoane din epoc permite să constatăm că aproximativ după anul 1660 întâlnim ce în ce mai rar icoane cu fondul bogat ornamentat cu relief fl aurit, iar atunci când mai apare este folosit în special pentru r carea aureolelor sfinților. Acest lucru îl surprindem, în afara u opere de care ne-am ocupat, și la icoana *Maicii Domnu Nikopoia* din Schitul Fedeleșoiu (jud. Vâlcea), datată cu 1674[104], precum și la icoanele împărătești din Biserica Adorm Maicii Domnului din Băjești (jud. Argeș) (*il. 76, 77, cat.* pictate în jurul anului 1668 de Tudoran Zugravul, autorul pictu murale din momentul respectiv.

Icoanele de la Băjești ne oferă prilejul să ne mai oprim as unui aspect pomenit deja în treacăt, important nu numai pentru tura de icoane, dar și pentru cultura și spiritul întregii epoci referim la introducerea și înrădăcinarea limbii române în cult scrierile bisericești, dominate net, până de curând, de limba gr și, în special, de cea slavonă. Dacă la icoanele secolelor preced nu am întâlnit inscripții românești – ne referim la cele din cod rile sau rotulusurile desfășurate cu texte canonice –, majoritate fiind în limba slavonă, începând cu veacul al XVII-lea, mai întâ timiditate, iar apoi din ce în ce mai frecvent, apar aceste text limba română, scrise cu caractere chirilice, cum ar fi, de exem pe evanghelia deschisă pe care o ține *Iisus Pantocrator* d Biserica din Băjești (*il. 78*), cu textul îngrijit caligrafiat *Evanghelia lui Matei (25, 34)*. Asistăm, prin urmare, pictura de icoane la oglindirea afirmării limbii române, în epocă în care mitropolitul Ștefan I traduce în limba român tipărește *Îndreptarea legii*, Udriște Năsturel rom *Varlaam și Ioasaf* și se pregătește terenul pentru capodo ce va fi *Biblia lui Șerban Cantacuzino*.



76. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
cca 1668
Tudoran Zugravul
Biserica din Băjești
Comuna Bălinești (jud. Argeș)

77. *Iisus Pantocrator* (cat. 37)
cca 1668
Tudoran Zugravul
Biserica din Băjești
Comuna Bălinești (jud. Argeș)

78. *Iisus Pantocrator*
detaliu

Perioada de frământări lăuntrice și intervențiile din afară în :rebile" țării, adesea brutale, încă de la sfârșitul vieții lui Matei asarab († 1654) și până la urcarea pe scaun a lui Șerban antacuzino (1678), nu au fost prielnice desfășurării vieții culturale in Țara Românească, ea continuând să se hrănească din cuceririle ilor de relativă liniște și să le perpetueze.

O nouă etapă în pictura de icoane din Țara Românească începe ı perioada domniei lui Șerban Cantacuzino (1678-1688). Acum se ıcheagă o concepție și o viziune nouă sub zodia lumii grecești, are, o dată cu transformările impuse de evoluția istorică și cea a ιediului artistic, vor aduce și modificări formale, unele caracteris-ci esențiale păstrându-se chiar până către începutul secolului al IX-lea. Grefarea pe arta tradițională a unor influențe athonite, lături de cele occidentale, va duce la apariția unei noi sinteze în piritul epocii.

Influența grecească sau italo-cretană, care pătrunde la noi cu eosebire prin intermediul Athosului, se face simțită, cu diferite ıtensități, pe tot parcursul evoluției icoanei românești, în funcție de uctuațiile politice din această parte a Europei legate de pozițiile omniei, Bisericii și boierimii. Scurtele și zbuciumatele domnii care u urmat aceleia a lui Matei Basarab aduc în scaun domni de origine, au numai de educație, grecească, domni care, împreună cu antu-ajul lor, facilitează infiltrarea artei grecești în Țara Românească.)atorită acestor împrejurări de ordin istoric, pătrund în arta conarilor munteni unele influențe, dintre care vom aminti pe cele rivind tipologia personajelor, tratarea mai *naturalistă* a :arnației, ornamentica grafică și înclinația spre fast, preluate de arta ıthonită din cea postrenascentistă apuseană încă de la începutul ecolului al XVII-lea. Aceste influențe pătrund în arta noastră nu ıumai prin intermediul Athosului, ci și direct, datorită legăturilor lin ce în ce mai frecvente și mai strânse cu Transilvania, Italia și ıustria. În asemenea împrejurări este foarte greu de stabilit, în sta-liul actual al cercetărilor, pe ce anume cale a pătruns mai intens în ırta iconarilor munteni, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ın element sau altul ce-și au obârșia în arta Renașterii sau a)arocului.

La icoanele create în această lungă perioadă se poate urmări o nclinație spre ilustrativ, spre narativ și o accentuare a mișcării, o :xpresie mai liberă a gesturilor și fizionomiilor, tratate într-un spirit nai realist, o predilecție pentru folosirea abundentă a aurului, nu ıumai pentru fonduri, ci și în decorație și costum, întrebuințarea pe ;cară largă a ornamentului vegetal de inspirație barocă.

Aceste trăsături generale, la început mai reținute, adoptate cu ın sever simț al măsurii, ajung la deplina înflorire în timpul dom-iiei lui Constantin Brâncoveanu (1688-1714).

Cele patru icoane împărătești de la Mânăstirea Aninoasa (jud. Argeș), dintre care două – *Iisus Pantocrator* și *Sfântul Nicolae* – se află în pronaosul bisericii respective pentru care au 'ost comandate, iar alte două – *Maica Domnului cu Pruncul* și *Sfântul Gheorghe tronând* (*il. 79*) – în Biserica Kretzulescu din București, oglindesc destul de bine tendințele acestui început de epocă, marcată de domnia lui Șerban Cantacuzino. Realizate în jurul anului 1678 (biserica a fost termi-nată, conform pisaniei, în anul 1677), icoanele de la Aninoasa





79. *Sfântul Gheorghe tronând*
cca 1678
Biserica Kretzulescu
București

80. *Sfântul Nicolae* (cat. 38)
sec. XVII, ultimul sfert
Palatul Episcopal
Râmnicu Vâlcea (jud. Vâlcea)









81. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 39)
cca 1683
Biserica Mânăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

82. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu*
detaliu

83. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikopoia*
(cat. 40), cca 1683
Biserica Mânăstirii Bistrița
(jud. Vâlcea)

84. *Maica Domnului cu Pruncul - Nikop*
detaliu

oferă prilejul să deslușim că zugravii lor, în afara stăpânirii unei iestrii și tehnici deosebite, reiau firul tradițiilor din secolele anteare, abordând o reprezentare mai severă a personajelor a căror ologie, în special la *Sfântul Gheorghe*, este influențată de a greacă.

Un alt grup de trei icoane împărătești executate în jurul anului 33, când viitorul domn Constantin Brâncoveanu, pe atunci mare itar, repară și înzestrează Biserica Mânăstirii Bistrița-Vâlcea, vine ilustreze arta vremii. Una dintre icoane – *Sfântul Nicolae* *. 80, cat. 38*) – astăzi transferată de la Mânăstirea Arnota la latul Episcopal din Râmnicu Vâlcea, iar celelalte două – *Iisus ıpărat și Mare Arhiereu* (*il. 81, 82, cat. 39*) și *Maica omnului Nikopoia* (*il. 83, 84, cat. 40*) – se afla în onaosul bisericii căreia i-au fost destinate. Cu toate că ultimele uă icoane au fost „spălate" de o mână binevoitoare, dar ignontă, ceea ce a dus la pierderea unor însemnate porțiuni din strarile peliculei de culoare, se poate afirma și astăzi că avem de a :e cu două opere de o însemnată valoare artistică și un necontestat teres istoric. De dimensiuni impresionante, de o realizare tehnică le-a permis să reziste nu numai vremii, ci și iresponsabilității nenești, cele două icoane ne oferă prilejul de a urmări așezarea ii concepții în pictura de icoane. Iconografia lui *Iisus Împărat* *Mare Arhiereu* și ceea a *Maicii Domnului Nikopoia* ınt teme iconografice vechi, dar aici le aflăm într-un context nou. sus, în afară de intercesori, mai este flancat de doisprezece aposli, iar Maica Domnului, în afara îngerilor, de doisprezece profeți esianici – reminiscențe ale veacurilor trecute, pe care le vom tâlni în viitor doar sporadic. Jilțurile pe care tronează maiestuos sus și Maica Domnului nu au fost niciodată atât de bogat ornaıentate, iar veșmintele principalelor personaje atât de fastuoase, cu ılturul bicefal cantacuzin „brodat" pe sacosul lui Iisus. Chipurile ıstere sunt mai hieratice, mai puțin expresive decât cele cu care e-am obișnuit în epoca anterioară și pe care le vom întâlni destul e rar în cea următoare.





35. *Sfântul Procopie*
1694
Constantinos Zugravul ?
Biserica Mare a Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)



86. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
cca 1697
Constantinos Zugravul ?
Paraclisul Nasterea Maicii Domnului
Mânăstirea Hurezi
(jud. Vâlcea)

87. *Sfinții Constantin și Elena* (cat. 41)
detaliu: *Donatorii*





88. *Maica Domnului cu Pruncul tronând*
1692
Pârvu Mutu?
Biserica Trei Ierarhi
Filipeştii de Pădure (jud. Prahova)

89. *Iisus Pantocrator tronând* (cat. 42)
1692
Pârvu Mutu?
Biserica Trei Ierarhi
Filipeştii de Pădure (jud. Prahova)

Vorbind despre pictura din perioada domniei lui Şer Cantacuzino (1678-1688) ar putea părea inexplicabil de ce abordăm şi frumoasele icoane din tâmpla fostei Biserici d Cotroceni, aflate după dărâmarea sa la Muzeul Naţional de A Studiindu-le cu atenţie, şi după restaurarea lor, am ajuns la c cluzia că ele aparţin penelului unui pictor grec, poate de form athonită, de curând venit în Ţara Românească şi care nu a pre nimic din tradiţiile şi spiritul artei locale. Aceste trăsături sunt evidente la icoanele împărăteşti, şi ele au determinat autorul să le includă în catalog.

Marele şantier de la Mânăstirea Hurezi (jud. Vâlcea), cu s turile sale (1690-1703), a devenit o adevărată şcoală de artă p tru *Epoca Brâncovenească* şi, alături de ctitoriile mar boieri Cantacuzini, va constitui acea piatră de temelie care va unitate ***stilului brâncovenesc***.

Epoca este dominată nu atât de personalităţi, în sens renasc tist, cât de numeroşii zugravi ieşiţi din atelierele celor doi însemi pictori ai vremii: Constantinos şi Pârvu Mutu. Primul, grec de origi naturalizat, semnează „Constantinos din Ţara Românească" şi c duce atelierul de pictură de la Mânăstirea Hurezi; al doilea, muscelean, cu stadiu de ucenicie făcut în atelierele din Bucov care, pe la 1702, semna un act: „Pârvul dascălul zugra Mutul"[105].

Lui Constantinos i se atribuie icoana de hram, din tâm Bisericii Doamnei din Bucureşti (cca 1683), *Prezentarea Templu*[106]. Cu mai multă probabilitate îi sunt atribuite cele d rânduri (perechi) de icoane împărăteşti - *Iisus Pantocrat Maica Domnului cu Pruncul, Constantin şi Elen Sfântul Procopie* (*il. 85*) - din tâmpla Bisericii mari a Mân tirii Hurezi, dintre care patru sunt fixate în tâmplă (1694), iar patru expuse în Muzeul Mânăstiresc, precum şi icoanele împărăt din tâmpla paraclisului de deasupra trapezei mânăstirii, dintre c remarcăm în mod deosebit icoana *Sfinţii Constantin Elena* (*il. 86, 87, cat. 41*) ce are zugrăvită, la baza crucii care o susţin Sfinţii Împăraţi, familia voievodului ctitor (*il. 87*)[1] Prin realizarea lor strălucită, ele ne oferă posibilitatea de a s prinde o notă deosebită, acea concepţie şi realizare pe care putem atribui atât lui Constantinos însuşi, cât şi unor elevi aprop viziunii sale, cu influenţe greceşti.

Acest grup de icoane – căruia îi putem alătura unele din tâm Schitului Surpatele (jud. Vâlcea), ale cărei picturi murale şi, proba şi unele icoane, au fost realizate în anul 1706 de zugravii Io Andrei, Hranite şi Ştefan, dintre care se remarcă *Cina de Mamvri*, prin ţinuta sa sobră, precum şi altele – se distinge celelalte din epocă prin tratarea carnaţiei în brunuri arse, p trăsături mai severe ale chipurilor, prin tipologia de origine g cească, prin blicuri mai accentuate.

Lui Pârvu Mutu, autorul a numeroase ansambluri de pict murală, i se atribuie, cu mai multă sau mai puţină temeinicie, r multe icoane. Fără a avea intenţia de a analiza aici critic to icoanele ce-i sunt atribuite, este necesar să amintim că opera ce i atribuie cel mai frecvent, începând cu Nicolae Iorga[108] şi termină cu Vasile Drăguţ[109], de altfel fără nici un argument[110], este *Ci de la Mamvri* din Muzeul Mânăstirii Sinaia (jud. Prahov

ɔană care, nici prin concepţie, nici prin desen, şi mai puţin prin lorit, nu are nimic comun cu stilul zugravului nostru. Mai mult, ıpă toate datele, ea este probabil creată cam cu o jumătate de ac mai târziu decât ultima lui operă datată – pictura Bisericii ıntul Gheorghe Nou din Bucureşti (1707). Demne de a ne reţine area aminte, în legătură cu activitatea zugravului, sunt icoanele ıpărăteşti din Biserica Colţea din Bucureşti[111] (ambele ferecate) u icoanele *Iisus Pantocrator tronând* şi *Maica omnului cu Pruncul tronând* din paraclisul Mânăstirii ıighiu (jud. Prahova), care au pe spate inscripţii, cu vopsea ıagră, probabil mai târzii, ce indică paternitatea lui Pârvu utu[112].

Însă cele mai realizate din punct de vedere artistic şi tehnic, cele ai interesante şi semnificative pentru creaţia artistului şi epocii le sunt, fără îndoială, icoanele împărăteşti din tâmpla Bisericii ·ei Ierarhi din Filipeştii de Pădure (jud. Prahova) şi icoana de ·am a Bisericii fostei Mânăstiri Adormirea Maicii Domnului din ımnicu Sărat (jud. Buzău), aflată astăzi în patrimoniul Muzeului ıţional de Artă din Bucureşti. Neobişnuite în contextul artistic din ıra Românească şi, în acelaşi timp, semnificative prin numeroase emente care-şi au obârşia în pictura moldovenească de la sfârşitul ·colului al XVI-lea şi începutul celui următor, icoanele împărăteşti ın tâmpla Bisericii din Filipeştii de Pădure (*il. 88, 89, cat. 42*) glindesc rezultatele familiarizării lui Pârvu Mutu cu arta Moldovei , pe un plan mai general, ilustrează o mai largă deschidere şi ıţelegere, de către societatea vremii din Ţara Românească, faţă de reaţia artistică românească de la nord de Milcov.

Dimensiunile evident alungite ale icoanelor, baghetele în relief ·ulptat, stucat şi aurit ce încadrează nava, chipurile cu un oval mai relung ale personajelor principale, exprimând sentimente de un lând lirism, sunt tot atâtea influenţe ale artei iconarilor moldoveni.

Icoana *Adormirea Maicii Domnului* (*il. 90, 91, cat. 43*), ı care influenţele moldoveneşti nu ne mai apar cu atâta evidenţă şi ̦ topesc în trăsături ce ţin de tradiţia artei munteneşti, este, prin ·alizarea sa de o înaltă şi subtilă ţinută artistică, una dintre cele ıai valoroase şi reprezentative opere de pictură brâncovenească. rivirea lui Iisus se pierde în depărtare, iar albastrul străveziu şi disınt în care sunt realizate mandorla şi îngerii, în contrast cu croıatica mai caldă din jur, sugerează imaterialitatea lor şi conferă un ıalt grad de spiritualitate operei.

Trăsăturile specifice mai sus amintite, evidente atunci când s-a orbit despre zugravul Constantinos şi despre Pârvu Mutu, se ilueaza în opera pictorilor proveniţi sau influenţaţi de *Şcoala de a Hurezi*. Autohtoni, animaţi de sentimente mai puţin austere, ·vând o tradiţie seculară proprie, al cărei spirit îl continuă, aceşti ugravi generează o vastă şi remarcabilă operă ce constituie şi astăzi ı mândrie pentru numeroase biserici, colecţii sau muzee. Atrăgând ıtenţia prin fastul lor, creat de folosirea din abundenţă a aurului – ıtât pentru fond, cât şi pentru marcarea faldurilor sau podoabelor ·eşmintelor şi decorarea tronurilor monumentale a căror bogată ɔrnamentaţie vegetală de inspiraţie barocă o întâlnim şi în ırgintăria sau sculptura în piatră ori lemn –, icoanele acestei ɔerioade, prin chipurile sfinţilor pe care-i reprezintă, exprimă sentimente mai explicite, mai umanizate. Compoziţiile încep să piardă





90. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 43)
1696
atribuită lui Pârvu Mutu
Muzeul Naţional de Artă al României
Bucureşti

91. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu







92. *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului*
(cat. 44)
1709-1710
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

93. *Duminica Tuturor Sfinților* (cat. 45)
1709-1710
Muzeul Mânăstirii Hurezi
(jud. Vâlcea)

94. *Duminica Tuturor Sfinților*
detaliu: *Arhimandritul Ioan*

din static, narativul de care sunt animate impunând o mai evidentă mișcare, ce o surprindem atât într-o mai mare agitație a faldurilor, ca și în redarea figurilor. Desenul este mai puțin expresiv și mai puțin degajat, însă mai îngrijit, mai caligrafic, iar cromatica, în armonii în care predomină aurul, roșul, albastrul și verdele, este puternică, vie și strălucitoare.

Un mare număr de icoane, adesea semnate, împodobesc și astăzi tâmplele bisericilor ctitorite de domn, de familia sa și de marii boieri ai timpului, sau sporesc prestigiul muzeelor. Astfel, în muzeul celei mai vaste și mai prestigioase ctitorii a lui Constantin Brâncoveanu – Mânăstirea Hurezi – sunt numeroase piese de valoare, printre care, în afara icoanelor mai sus amintite, se disting: *Sfântul Ioan Botezătorul Îngerul deșertului* (*il. 92, cat. 44*), a cărui figură ascetică se accentuează prin contrast cu fondul de aur, și *Duminica Tuturor Sfinților* (*il. 93, 94, cat. 45*), cu figura donatorului – arhimandritul Ioan. Ambele icoane, pictate în anii 1709-1710, provin de la Schitul Sfântul Ioan, care se află în apropiere. Din tâmpla Bisericii Mânăstirii Govora, remarcăm icoanele: *Adormirea Maicii Domnului*, de Hranite Zugravul (*il. 95, cat. 46*) și *Maica Domnului cu Pruncul tronând*, de Iosif Zugravul (*il. 96, 97, cat. 47*), pictate în anii 1711-1712. Din tâmpla Bisericii mari de la Mânăstirea Polovragi (jud. Gorj), dintre icoanele împărătești amintim doar *Adormirea Maicii Domnului*, cu frumoasa inscripție de donație: „Aceste 4 icoane făcutuleam eu smeritul Ioan egumenul de la Hurez..." în anii 1699-1700 (*il. 98, 99, cat. 48*), și *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* de Hranite Zugravul, din anii 1704-1705 (*il. 100, cat. 49*)[113]. Ca să nu pomenim decât câteva dintre icoanele semnate și datate. Și în Muzeul Național de Artă se păstrează un număr însemnat de remarcabile icoane brâncovenești, dintre care semnalăm *Adormirea Maicii Domnului* de Nicolae Zugravul, cca 1708 (*il. 101, cat. 50*), care se impune prin echilibrul compoziției și perfecțiunea realizării detaliilor, și *Iisus Pantocrator* de același zugrav (*il. 102, 103, cat. 51*), astăzi la Muzeul Național de Istorie; *Schimbarea la Față* (*il. 104, cat. 52*), cu o iconografie complexă, în care sunt redate atât urcarea, cât și coborârea de pe Muntele Thabor, realizată într-o gamă cromatică reținută; *Cina de la Mamvri* (*il. 105, cat. 53*), de o impozantă sobrietate, ce ne amintește, ca și la precedenta icoană, influența artei grecești; cele *15 Praznicare*, din tâmpla Mitropoliei din Târgoviște, care ne oferă posibilitatea să apreciem iconografia tradițională a acestui *cin* dintr-o tâmplă, precum și să surprindem aplecarea spre o viziune dinamică în arta epocii; *Maica Domnului Protectoare* (*il. 106, cat. 54*), ce ne atrage prin impunătoarea ei monumentalitate și ne întâmpină cu o căldură interioară deosebită pe care pictorul inspirat a desăvârșit-o și prin căldura cromatică.

Din *Epoca brâncovenească* ne-a parvenit un număr destul de important de *icoane praznicare cu dublă față*, ce erau expuse pe un tetrapod din fața tâmplei, în dreptul icoanei de hram, marcând sărbătorile bisericești, spre deosebire de icoanele din tâmplă ce ilustrează principalele praznice (de obicei douăsprezece) și care la început erau scoase pe rând din tâmplă și așezate pe tetrapod, spre aducere aminte.







95. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 46)
cca 1712
Hranite Zugravul
Biserica Mânăstirii Govora
(jud. Vâlcea)

96. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria - tronând* (cat. 47), 1711-1712
Iosif Ieromonah Zugravul
Biserica Mânăstirii Govora (jud. Vâlcea)

97. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria - tronând*
detaliu













98. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 48)
1699-1700
Biserica Mare a Mânăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

99. *Adormirea Maicii Domnului*
detaliu

100. *Iisus Împărat și Mare Arhiereu* (cat. 49)
1704-1705
Hranite Zugravul
Biserica Mare a Mânăstirii Polovragi
(jud. Gorj)

101. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 50)
cca 1708
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Artă al României
București

102. *Iisus Pantocrator* (cat. 51), cc
Nicolae Zugravul
Muzeul Național de Istorie a Ro
București

103. *Iisus Pantocrator*
detaliu







104. *Schimbarea la Față* (cat. 52)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

105. *Cina de la Mamvri (Sfânta Treime)* (cat. 53)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

106. *Maica Domnului cu Pruncul - Protectoarea* (cat. 54)
începutul sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București







107-108. *Praznicar dublu* (cat. 55)
avers: *Intrarea în Ierusalim*
revers: *Învierea lui Lazăr*
cca 1706
Muzeul Național de Artă al României
București



109-110. *Praznicar dublu* (cat. 56)
avers: *Sfinții Sava, Nicolae și Daniil*
revers: *Sfinții Eustatie, Mardarie, Evghenie, Oreste și Axentie*
cca 1706
Muzeul Național de Artă al României
București

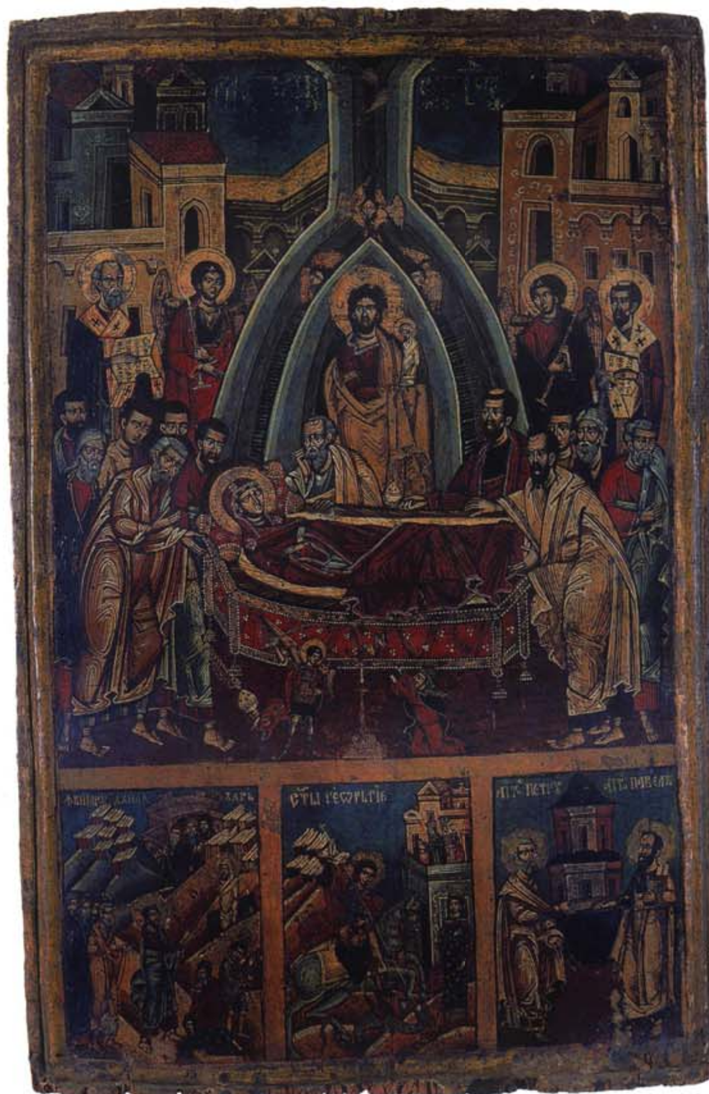
Din câte se cunoaște astăzi, *prăznicarele duble* – pe care erau reprezentate în afara marilor sărbători și altele, mai puțin importante, reprezentând în ordinea calendarului bisericesc, în afară de marile praznice, și principalii sfinți și mucenici –, ce se puneau pe tetrapodul din dreapta tâmplei, spre cinstire și închinarea credincioșilor, au apărut în Țara Românească la sfârșitul veacului al XVII-lea și începutul celui următor. Între primele exemplare de acest gen sunt cele provenite din ctitoria lui Constantin Brâncoveanu de la Paraclisul palatului din Doicești (jud. Dâmbovița), cca 1706, astăzi la Muzeul Național de Artă, dintre care pomenim doar două.

Primul reprezintă pe una din fețe *Intrarea în Ierusalim*, iar pe cealaltă față *Învierea lui Lazăr* (*il. 107, 108, cat. 55*), iar al doilea are pe una dintre fețe trei sfinți și pe verso cinci sfinți (*il. 109, 110, cat. 56*). Pictura lor se încadrează perfect în stilul epocii, din care cauză au fost selecționate, cu toate că, datorită suportului de pânză groasă și special preparată, au suferit degradări care se datoresc și unor manipulări mai frecvente.

Curând însă după uciderea la Istanbul a lui Constantin Brâncoveanu și a celor patru fii ai săi (1714), pentru o mai mare siguranță și o mai intensă exploatare, Imperiul Otoman acordă scaunul domnesc al Țării Românești, pentru scurte durate, unor domni grecizați sau chiar greci. Această lungă perioadă, numită *epoca Fanarioților*, în care relațiile feudale au început să se destrame, când păturile boiernașilor, târgoveților și obștilor sătești încep să se afirme, va însemna pentru arta Țării Românești și o schimbare de comanditari, ale căror mijloace materiale și gusturi le va oglindi. Acum, în afara tot mai rarelor și lipsitelor de anvergură – cu excepția Mânăstirii Văcărești 1716-1722 – ctitorii domnești sau ale marilor boieri, apar numeroase monumente ridicate de păturile în ascensiune, dornice de afirmare, dar fără mari resurse economice.

Asistăm în această perioadă la o trecere treptată a picturii iconarilor munteni de la o artă, echilibrată încă, spre o accentuare a spiritului baroc, la exagerarea folosirii ornamentelor și aurului și o efeminare a formelor și mișcării.

În cea de a doua jumătate a secolului, paralel cu accentuarea manierismului, suntem martorii pătrunderii mai intense a spiritului artei populare, care conferă icoanelor o nouă vigoare și pitoresc, dar și o anumită rigiditate a formelor și liniilor, o mai mică atenție acordată prețiozității și valorației culorii, o naivitate în conceperea și realizarea formelor și compoziției (*il. 111, cat. 57, il. 112, cat. 58*). Înlocuirea fondurilor de aur cu cele albastre sau ocru, simplificarea sau complicarea schemelor iconografice, schimbă însuși spiritul icoanelor. Și dacă aceste trăsături sunt valabile pentru opere produse în atelierele cu tradiții, în icoanele create de numeroase ateliere noi pe care le întâlnim în majoritatea bisericilor ctitorite în satele și târgurile din Țara Românească, ele devin și mai pregnante, mai cu seamă că înșiși zugravii sunt strâns legați de arta populară. Aceste aspecte ale picturii de icoane din secolele XVIII și început de XIX le vom aborda și ilustra atunci când vom trata pictura de icoane din Transilvania, în special în partea ei sudică, care a fost puternic influențată de meșterii de la sud de Carpați, care adesea împreună cu ucenicii lor au și lucrat pentru coreligionarii lor din ținuturile transilvane.



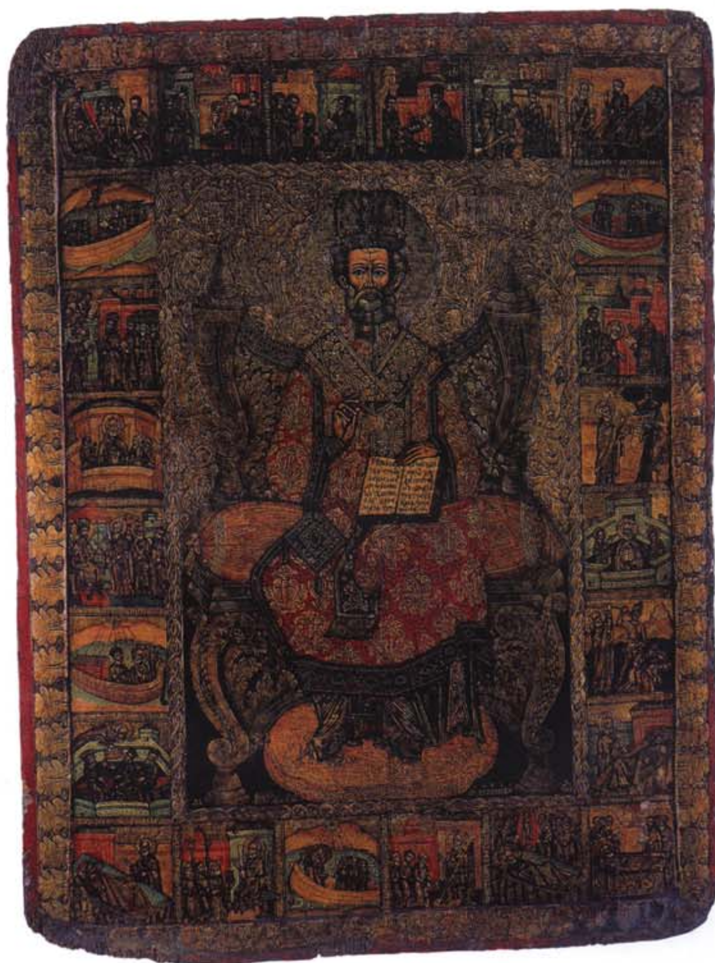
111. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 57)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

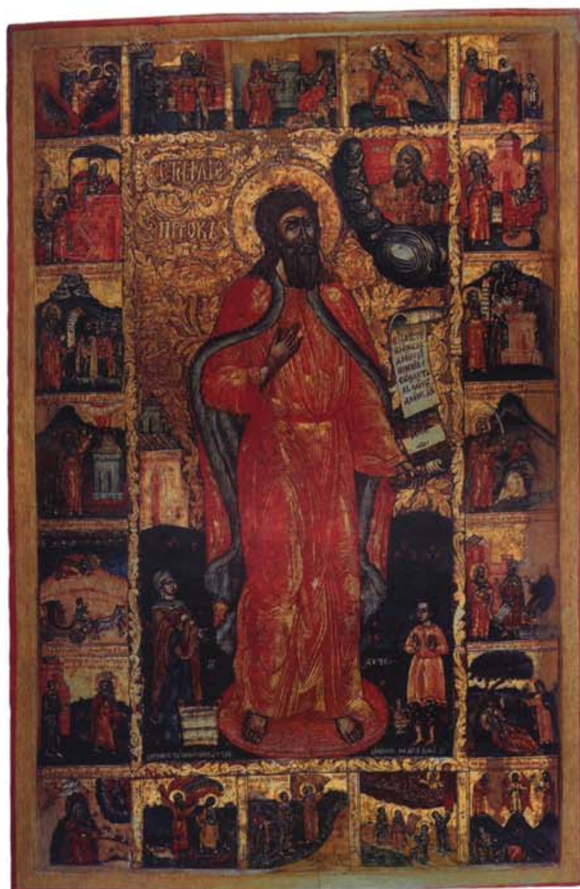


112. *Căderea Îngerilor* (cat. 58)
sec. XVIII
Muzeul Național de Artă al României
București

În acest climat, prezentat în linii generale și fără să pomenim de circulația icoanelor sau iconarilor greci, apar uneori artiști autohtoni care-și amintesc de tradițiile aproape uitate, așa cum este musceleanul Radu Diaconu Zugravu, care trăiește la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, autorul, printre altele, a două deosebite icoane – *Proorocul Ilie* (*il. 113, cat. 59*) și *Sfântul Nicolae* (*il. 114, 115, cat. 60*) – care ne amintesc de epoca lui Matei Basarab, dar care sunt realizate în spiritul vremurilor noi.

În secolul al XIX-lea, în afara icoanelor populare care mai amintesc vag moștenirea artei postbizantine și brâncovenești, sub puternica înrâurire a artei apusene laicizante, încep să fie pictate, chiar în școlile mânăstirești de la Cernica, Căldărușani sau Buzău, icoane *academiste* puternic influențate de arta postrenascentistă, pierzând uneori aspectul și caracterul de icoană-obiect de cult, devenind adesea, în cazul lui Nicolae Grigorescu, adevărate tablouri.



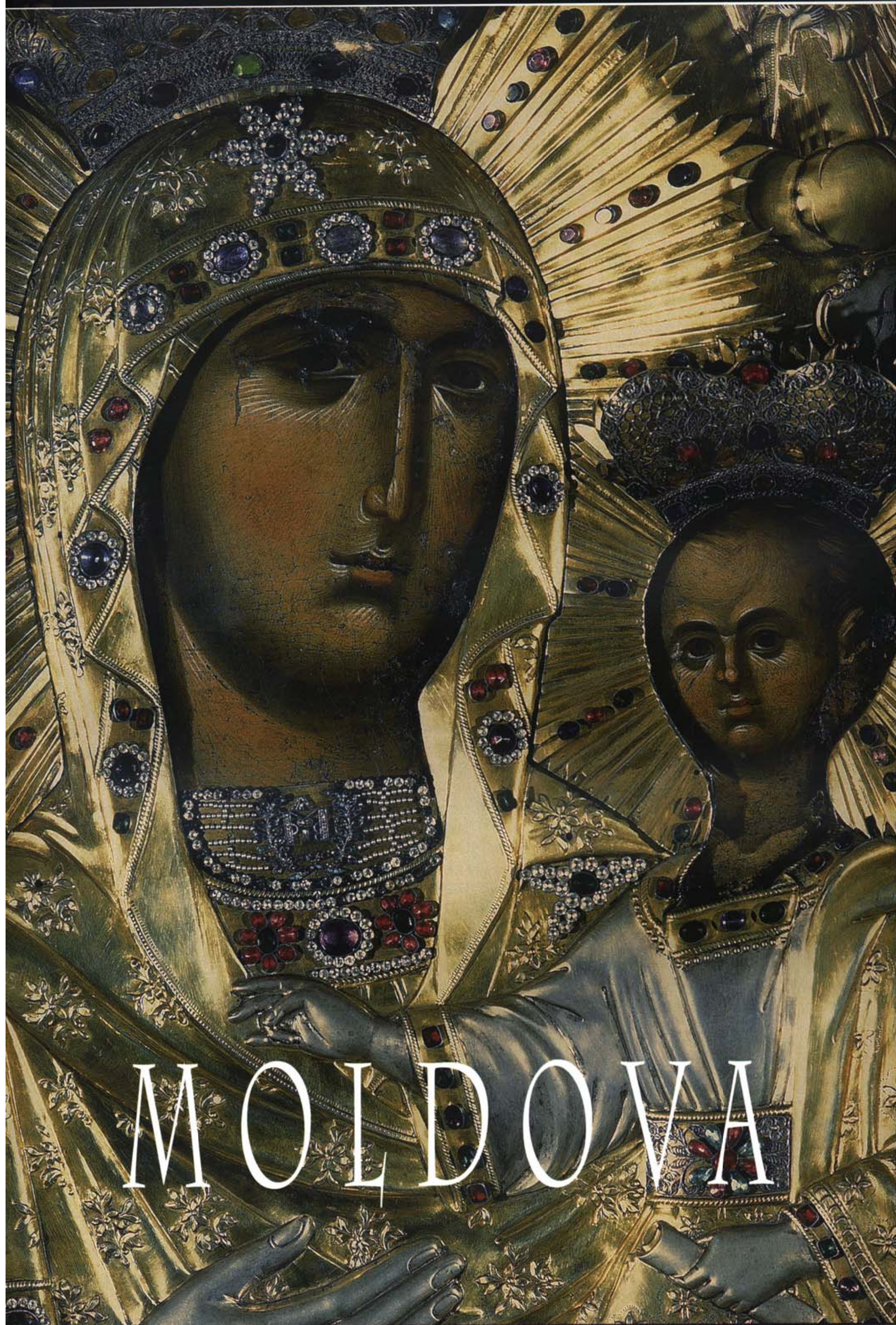




113. *Proorocul Ilie* (cat. 59)
1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București

114. *Sfântul Nicoale* (cat. 60), 1795
Radu Diaconu Zugravu
Muzeul Național de Artă al României
București

115. *Sfântul Nicoale*
detaliu


MOLDOVA





116. *Evanghelistul Luca*
Gavril Uric
Tetraevangheliarul din 1429, f. 144v
Biblioteca Bodleiană
Oxford

117. *Evanghelistul Ioan*
Gavril Uric
Tetraevangheliarul din 1429, f. 235v
Biblioteca Bodleiană
Oxford





118. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe* (cu riza)
sec. XIV-XV
Mânăstirea Bistrița
(jud. Neamț)

119. *Sfânta Ana cu Maica Domnului-copil în brațe*
detaliu fără riza









120-121. *Icoană dublă față* (fără riza) (cat. 61)
avers: *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
revers: *Sfântul Gheorghe*
Școală Bizantină
sec. XIV-XV
Mănăstirea Neamț
(jud. Neamț)

122-123. *Icoană dublă față* (cu riza) (cat. 61)
avers: *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
revers: *Sfântul Gheorghe*

Această icoană a influențat pictura ulterioară din Moldova, cum este cazul icoanei cu dublă față de la Mânăstirea Cilic Dere (*il. 125, 126*).

De o cu totul altă concepție, făcând parte dintr-un ciclu narativ – cel al vieții și martiriului patronului Moldovei –, fragmentul pictat din racla Sfântului Ioan cel Nou (*il. 127-129, cat. 62*) este realizat într-o viziune miniaturală. În legătură cu datarea acestei piese vom aminti și un alt fragment, provenind din aceeași raclă, astăzi dispărut, dar care a fost publicat și reprodus de Virgil Drăghiceanu în anul 1916[7], și în jurul căruia s-au purtat discuții ce privesc în mod indirect, dar implicit și cert, lucrarea de care ne ocupăm. Părerile emise ar putea fi încadrate în trei mai grupe, ce plasează pictura în diferite perioade din cuprinsul veacurilor XV și XVI: prima o datează cu anii domniei lui Alexandru cel Bun (1400-1432) sau numai cu secolul al XV-lea[8]; a doua, care o datează cu sfârșitul secolului al XV-lea sau începutul celui următor[9] și ultima, ce o datează cu mijlocul sau sfârșitul secolului al XVI-lea[10], fără a mai lua în discuție pe acei puțini cercetători care, studiind ferecătura de argint a raclei, o datează chiar cu secolul al XVII-lea[11].

Din păcate nu cunoaștem argumentele care au stat la baza afirmației lui Sorin Ulea, care susține că pictura raclei este ulterioară celei murale exterioare de la Voroneț (1547)[12], la o dată când încă nu intrase în circuitul cercetărilor fragmentul cu scena *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*, achiziționat de Muzeul Național de Artă abia în anul 1965, fiind cunoscut doar cel publicat și reprodus de V. Drăghiceanu în condiții tipografice ce lasă mult de dorit. Argumentele aduse de Corina Nicolescu în sprijinul datării picturii raclei „în jurul anului 1600", după care „modul de a realiza arhitecturile, maniera de a reda costumele și întreaga concepție de desen și pictură a icoanei aparțin epocii contemporane cu zugrăvirea Suceviței..."[13], nu sunt nici concludente, nici convingătoare. Este suficient să privim câteva din scenele pictate la Sucevița[14] pentru a ne convinge că, în afara concepției miniaturale, ce are un cu totul alt sens în pictura murală decât în cea de icoană, pictura raclei nu are nimic comun nici în concepție și nici ca viziune cu nici una dintre picturile bucovinene în care apar cicluri din viața sfântului. Fără a avea intenția de a intra în amănunte, este necesar să subliniem că, spre deosebire de Sucevița, lucrarea noastră este realizată într-o viziune picturală, că arhitecturile sunt reduse la minimum necesar pentru a sugera un spațiu închis, costumele personajelor sunt din altă epocă și loc, că tratarea corpului uman este concepută cu totul diferit.

În afara argumentelor în sprijinul datării picturii raclei cu începutul veacului al XV-lea, aduse de N. Iorga[15] și Virgil Vătășianu[16], este, credem, necesar să reamintim climatul cultural-artistic al Moldovei lui Alexandru cel Bun, care era propice, dacă nu pentru a genera, cel puțin pentru a recepta o pictură atât de valoroasă și rafinată ca aceea a raclei Sfântului Ioan cel Nou, ale cărui moaște au fost aduse de la Cetatea Albă la Suceava în anul 1401-1402, cu mare alai de către voievod, și ale cărui viață și martiriu au fost descrise pentru prima oară de cărturarul timpului Grigore Țamblac (1364-1420)[17]. Importante pentru evoluția iconografică a reprezentării vieții sfântului patron al Moldovei, ciclurile de la Voroneț, Sfântul Gheorghe-Suceava, Paraclisul Mânăstirii







124. *Icoană dublă fața* (cu riza)
revers: *Sfântul Gherogbe*
detaliu

125-126. *Icoană dublă fața*
avers: *Maica Domnului cu Pruncul* (detaliu)
revers: *Sfântul Gherogbe* (detaliu)
Mânastirea Cilic Dere (jud. Tulcea)

Bistrița-Neamț, Biserica Episcopală din Roman, bisericile mănăstirilor Slatina (repictată) sau Sucevița nu pot constitui argumente convingătoare în cazul de față, fără o analiză stilistică comparativă, îngreunată prin diferențe de tehnici folosite și, implicit, de viziuni. Chiar la o primă analiză comparativă, devine evident că avem de-a face cu o operă concepută și realizată de un pictor cu o viziune și o formație deosebite, care este exponentul unei epoci cu totul diferite de secolul al XVI-lea. Compoziția este construită pe ritmuri subtile, cromatica și coloritul sunt de o mare prețiozitate și rafinament, tipologia personajelor și, în special, chipul sfântului par o sinteză între cele ale lui Iisus și Ioan Botezătorul, fenomen întâlnit adesea în arta bizantină, în timp ce arhitecturile reduse la strictul necesar, pentru a nu distrage atenția și a sugera în același timp un spațiu circumscris cu încercări de redare în perspectivă liniară, precum și costumele, între care cel al șefului zbirilor, care se detașează în compoziție cu atitudinea sa dezinvoltă, ne trimit în Europa Occidentală a secolelor XIV-XV (*il. 128, 129*). Ele sunt tot atâtea motive să ne gândim că centrul de formare a pictorului este capitala imperiului bizantin la sfârșitul veacului al XIV-lea sau la începutul celui următor. De altfel, aceasta este perioada în care se poate surprinde în arta paleologă un moment de intimism[18], căruia îi este tributară și pictura noastră. Fără să insistăm asupra costumului șefului gărzii – pentru care se pot găsi analogii în orice lucrare despre costumul medieval occidental sau în pictura de epocă –, a cărui apariție în opera noastră se explică prin pătrunderea în arta constantinopolitană a unei efemere înrâuriri a școlii prin intermediul genovez, evocată atât de plastic și convingător de V. Lazarev[19], este oportun, credem, să adăugăm, la exemplele propuse de profesorul Virgil Vătășianu[20], câteva icoane ale căror spirit, atmosferă și stil sunt apropiate de pictura raclei Sfântului Ioan cel Nou. Astfel, icoana *Cuvioasa Paraschiva în fața împăratului*, datată cu secolul al XV-lea, din colecția dr. S. Amberg-Herzog[21], cu toate că este realizată mai grafic, mai uscat, se apropie compozițional de fragmentul *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*, iar icoanele: *Cinci sfinți militari*, din Mânăstirea Hilandar de la Muntele Ahtos[22], *Bunavestire*, din Galeria de Artă Națională din Skoplje[23], *Sfântul Dumitru*, din Muzeul de Artă Decorativă din Belgrad[24], *Profetul Daniil în groapa cu lei*, din Muzeul Bizantin din Athena[25], sau *Minunea din Chone*, din Muzeul Național din Belgrad[26], datate toate cu sfârșitul secolului al XIV-lea sau începutul secolului al XV-lea, sunt de o viziune și factură foarte apropiate, fiind și aproximativ de aceleași dimensiuni cu fragmentele raclei de care ne ocupăm. Și este probabil ca pentru traspunerea în pictură a vieții și martiriului proaspătului patron al țării, Alexandru cel Bun, spre a spori prestigiul moaștelor, să fi apelat la un pictor constantinopolitan de renume, părându-ne plauzibilă ideea avansată de N. Iorga[27], că acest artist ar fi lucrat chiar în Moldova.

După perioada de lupte interne pentru domnie ce a urmat morții lui Alexandru cel Bun (1432), lunga și glorioasa domnie a lui Ștefan cel Mare (1457-1504) a însemnat pentru Moldova nu numai o perioadă de liniște internă, de afirmare plenară pe plan economic, politic și militar, dar și o *Epocă* de înflorire fără precedent a culturii și artei. În această privință toți cercetătorii, în numeroasele







127. *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului (Fragment pictat din racla Sfântului)*
(cat. 62)
începutul sec. XV
Muzeul Național de Artă al României
București

128. *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*
detaliu: *Eparhul*

129. *Sfântul Ioan cel Nou în fața eparhului*
detaliu: *Oștean*

pagini închinate *Epocii lui Ștefan cel Mare*, sunt unanimi. Însă, dacă despre arhitectură, pictură murală, manuscrise și miniaturi, broderie, argintărie și sculptură în piatră au fost scrise frumoase pagini și pline de competență, despre icoane, în afară de cele semnalate la Mânăstirile Muntelui Athos – donate de voievod sau familia sa – sau unele cu atribuiri bazate pe legende ori sub influența acestora, nu s-a scris aproape nimic. De aici poate și o neașteptată afirmație, care este cu atât mai surprinzătoare cu cât vine din partea unui prestigios cercetător al picturii moldovenești, care – făcând abstracție de înaltul nivel artistic al ornamentării manuscriselor și broderiilor moldovenești ale căror cartoane au fost desigur făcute de pictori – susține cu seninătate că din icoanele moldovenești nu se păstrează decât cele create începând cu „a doua jumătate a veacului al XVI-lea și care, prin trăsăturile lor estetice, își vor găsi un loc mai convenabil pentru a fi discutate în volumul al II-lea al lucrării de față (este vorba de *Istoria Artelor Plastice în România*, n.n. Al. E.), volum ce va privi, printre altele, evoluția picturii moldovenești din veacurile XVII-XVIII", că „moldovenii au fost și rămăseseră mari iubitori de pictură pe zid, pe care au întins-o până și pe fațadele bisericilor, *pentru chipul zugrăvit pe lemn manifestând puțină atragere*" (sublinierea n. Al. E.)[28]. Suntem încredințați că paginile ce urmează, și în special imaginile ce le ilustrează, pe care le sperăm cât mai fidele originalelor, vor convinge pe cititor de inexactitatea afirmațiilor de mai sus, făcute, după părerea noastră, în pripă, mai ales că există chiar icoane moldovenești datate prin inscripții din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

Asupra icoanelor donate la Athos, care nu au fost studiate, ci doar semnalate și unele reproduse slab, nu ne vom pronunța, mai cu seamă că nici nu intră în vederile prezentului studiu, ele fiind create de bună seamă de artiști străini și nu au fost păstrate în Moldova ca să influențeze arta iconarilor locali sau gustul artistic al comanditarilor[29]. Nici cu privire la icoana *Sfântul Nicolae*, de la Mânăstirea Sucevița[30], nu se poate spune aproape nimic, deoarece sub ferecătură s-au păstrat doar câteva insulițe de culoare, iar icoana *Sfântul Ioan Botezătorul* de la Biserica Arbore[31] este atât de acoperită de murdărie, încât nu se poate distinge din pictura inițială decât o aureolă în relief, asemănătoare cu cele din pictura murală.

Tripticul cu scena *Deisis*, păstrat în Muzeul Mânăstirii Putna (jud. Suceava), considerat de legendă și de unii cercetători ca aparținând chiar lui Ștefan cel Mare sau epocii lui[32], după părerea noastră nu poate intra aici în discuție fiind o lucrare produsă în secolul al XVII-lea, atât ca pictură, cât și ferecătură, de un atelier *cretan* sau rusesc, sub influența puternică a școlii amintite. Tipologia celor trei personaje ale tripticului este specifică *școlii cretane* din secolele XVI-XVII. Expresia severă a chipurilor, realizarea plastică a carnației construite pe brunuri cu treceri fine de la tonurile închise la cele deschise, roșul vișiniu al maforionului Maicii Domnului, albastrul himationului lui Iisus și verdele melotei lui Ioan Botezătorul de rezonanțe potolite și adânci, desenul de o precizie caligrafică rigidă, precum și hașurile de aur, de o viguroasă siguranță și finețe ce acoperă pictura, sunt tot atâtea caracteristici ale *școlii* pomenite, care, chiar la apogeul prestigiului său în





130. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 63)
sec. XV-XVI
Biserica Mânăstirii Agapia
(jud. Neamț)

131. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
detaliu



132. *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (cat. 64)
sec. XV
Biserica Mânăstirii Agapia
(jud. Neamț)

lumea ortodoxă, nu a reușit să-și impună stilul, „cu linearitatea sa accentuată, cu tratarea detaliată și aridă, cu idealizarea sa academistă"[33], iconarilor moldoveni.

Fără a mai pomeni și de alte icoane ce ar putea fi considerate ca fiind din *epoca lui Ștefan cel Mare*, dar care sunt puternic repictate sau insuficient studiate, propunem atenției doar două opere de mare valoare, pe care le considerăm a fi din a doua jumătate a veacului al XV-lea.

Prima este icoana *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 130, 131, cat. 63*) din Biserica Mânăstirii Agapia (jud. Neamț) pe care unii cercetători o considerau drept contemporană cu icoanele lui Alexandru cel Bun de la mânăstirile Neamț și Bistrița[34] și care, după înlăturarea masivelor repictări și punerii sale în valoare[35] a devenit accesibilă studiului. Cu toate că păstrează doar o parte din pictura originală, se poate constata, chiar de la un prim contact, că este o creație artistică valoroasă. Asemănarea acestei Hodighitrii cu cele create de atelierele *epocii paleologe* este izbitoare și este de înțeles de ce suntem tentați la început să i-o atribuim. În același timp însă, datorită atmosferei pe care o degajă, intuim că suntem în fața unei opere create într-o ambianță diferită. Degajându-ne de farmecul icoanei și analizând-o cu luare aminte, constatăm că figura Maicii Domnului nu mai are acea austeritate, acea sobrietate, cu care eram obișnuiți la icoanele epocii paleologe. În locul unui chip auster, cu priviri de o tristă severitate, Maica Domnului, din icoana noastră, a cărei față a căpătat rotunjimi mai umanizate, ne scrutează cu priviri ce au devenit de o tristețe lirică *manieristă* (*il. 131*).

Coloritul icoanei, fără să fi pierdut din prețiozitate, nu mai este alcătuit din tonuri fine și nuanțe străvezii cu dominante reci abstractizante, ci este construit pe o gamă de culori mai vii, mai robuste. Și dacă ne îndreptăm atenția asupra picturii murale din *epoca lui Ștefan cel Mare* și ne oprim asupra unor chipuri feminine, vom constata că fac parte, în mare, din aceeași familie, că au la bază aceeași viziune, aceeași concepție.

Aceste caracteristici, prezentate aici în linii generale, ne îndreptățesc să atribuim icoana *Maica Domnului Hodighitria* de la Agapia *epocii lui Ștefan cel Mare*, ea constituind, probabil, un prototip, ale cărui calități și caracteristici vor fi perpetuate de zugravii moldoveni despre care vom avea prilejul să mai vorbim.

Cea de a doua icoană, din epocă, ce se află tot la Mânăstirea Agapia, în muzeu, înfățișează scena *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* (*il. 132, cat. 64*)[36]. Din păcate, starea de conservare și stratul de impurități care o acoperă nu permit reproducerea ei în condiții grafice satisfăcătoare, știrbindu-i, aparent, din indiscutabilele calități. Compoziția icoanei este perfect simetrică. În jurul axului central și psihologic, reprezentat prin Cel vechi de zile, Sfântul Duh și Maica Domnului tronând cu Pruncul în brațe, sunt plasate două grupuri de sfinte în veșminte de călugărițe, excepție făcând Maria Egipteanca și Sfântul Zosima, *singurul personaj masculin din icoană*. Veșmintele cad în cute grele și liniștite de-a lungul corpurilor, subliniind verticalitatea siluetelor, și numai cele ale Maicii Domnului sunt drapate cu savantă eleganță. Pe cap sfintele poartă un acoperământ legat sub formă de turban, pe care îl regăsim frecvent în pictura murală a epocii, iar tipologia lor

Astfel, icoanelor împărătești *Iisus Pantocrator* (*il. 133, cat. 65*), *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 134, cat. 66*), *Sfântul Nicolae* și *Schimbarea la Față* (*il. 135, cat. 67*), din Muzeul Mânăstirii Văratec – ce provin de la Văleni și sunt datate cu prima jumătate a secolului al XVI-lea, corespunzând și stilistic și tehnic epocii lui Petru Rareș –, nu li se poate confirma datarea cu date istorice, deoarece nu cunoaștem de la ce biserică provin de fapt. Întrucât icoana de hram este cea cu reprezentarea Schimbării la Față, este obligatoriu ca grupul de icoane să provină dintr-o biserică cu acest hram. Deoarece Bisericanii are hramul Bunavestire, iar Pângărații cel al Sfântului Dumitru, este exclus ca cele patru icoane să provină dintr-una din cele două mânăstiri. În schimb, atât Biserica Vânători, cât și cea din Văleni, ambele au hramul Schimbarea la Față. Biserica fostei Mânăstiri Vânători, ctitorie a voievodului Alexandru Lăpușneanu (1552-1561; 1563-1568), fiind pomenită într-un document din anul 1560, se presupune că a fost clădită în jurul acestui an[43]. Biserica fostei Mânăstiri Văleni se consideră că a fost clădită de Petru Șchiopul (1574-1577; 1578-1579; 1582-1591)[44], însă pe frumosul pomelnic al Vălenilor, făcut de Ieremia Movilă (1595-1600; 1600-1606), șirul ctitorilor bisericii începe cu Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu. Și, cu toate că sub repictările existente pe pomelnic se întrevede cu claritate anul 7082 (1573-1574)[45], care a dus la datarea bisericii, se poate presupune că acest an indică numai refacerea, ea existând încă din timpul primului ctitor pomenit – Petru Rareș. Astfel, s-ar părea că problema provenienței icoanelor împărătești din Muzeul Mânăstirii Văratec este elucidată. Intervin însă dimensiunile lor (lățimea 71 cm), care – împreună cu spațiile ce trebuiau lăsate pentru ușa împărătească (cca 1 m) și a cel puțin unei uși diaconești (cca 1 m), precum și a colonetelor din tâmplă pentru încadrarea și susținerea icoanelor (cca 80 cm) – ar fi necesitat un spațiu de aproape 6 m lățime pentru amplasarea tâmplei, lucru cu totul imposibil la micile biserici de lemn din Vânători sau Văleni. De altfel, ne-au parvenit alte patru icoane împărătești de la Văleni și Vânători, dintre care una se află încă în tâmpla actuală a bisericii de la Vânători, iar restul la Mitropolia Moldovei – Iași, și despre care vom avea prilejul să discutăm mai jos, a căror lățime este de aproximativ 30 cm.

Astfel, cele patru icoane împărătești din Muzeul Mânăstirii Văratec pot fi datate în *epoca lui Petru Rareș* numai pe temeiul analizei stilistice și tehnice, analiză ce ne permite să le atribuim chiar primei domnii a voievodului (1527-1538).

Alte patru icoane împărătești – *Iisus Pantocrator* (*il. 136, cat. 68*), *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 137, cat. 69*), *Arhanghelul Mihail* (*il. 138, cat. 70*) și *Adormirea Maicii Domnului* (*il. 139, cat. 71*), astăzi expuse în pronaosul Bisericii Mânăstirii Humor (jud. Suceava), care provin, fără îndoială, din tâmpla veche a acestui lăcaș (1530), ctitorie a lui Toader Bubuiog, marele logofăt al lui Petru Rareș, completează profilul artistic al epocii. Dacă la icoanele împărătești de la Văratec dominanta o constituie armonia blândă a figurilor și căldura învăluitoare a coloritului viu, în icoanele de la Humor dominanta constă în monumentalitatea maiestuoasă a personajelor, fără a le lipsi chipurile de lirismul creației moldovenești, și o gamă cromatică mai reținută. În icoanele de la Văratec doar nimburile sunt în relief





133. *Iisus Pantocrator* (cat. 65)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

134. *Maica Domnului cu Pruncul – Hodighitria* (cat. 66)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)









135. *Schimbarea la Față* (cat. 67)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

136. *Iisus Pantocrator* (cat. 68)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

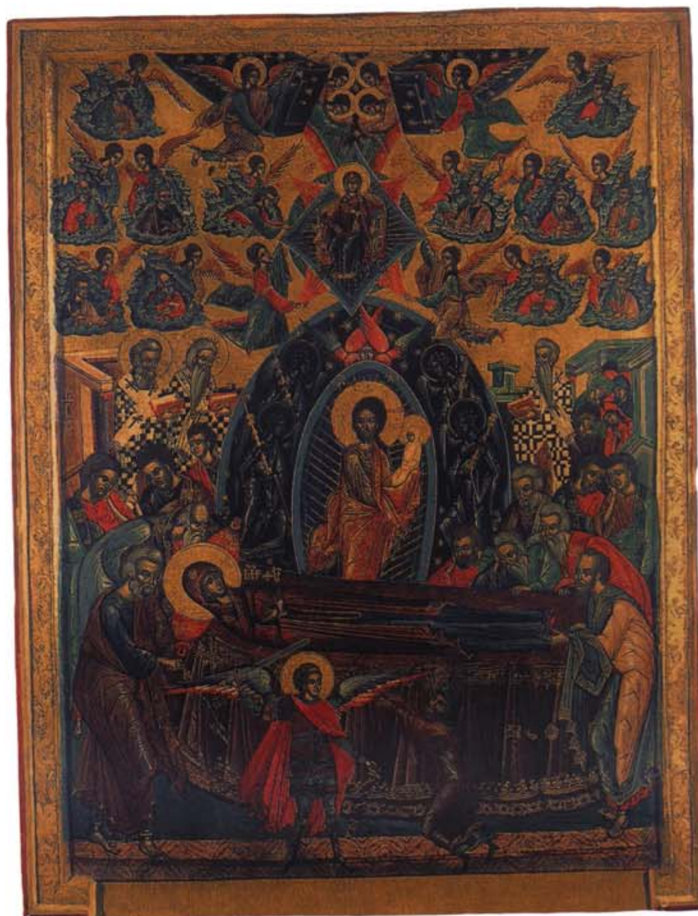
137. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria* (cat. 69)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

138. *Sfântul Arhanghel Mihail* (cat. 70)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

ornamentat, iar în cazul celor de la Humor acest tip de decorațiune se extinde și în nava icoanelor, acoperind-o cu ornamente vegetale în relief plat, de inspirație renascentistă. Până nu de mult, aceste remarcabile icoane au fost considerate, datorită tocmai ornamentului în relief, ca fiind de la sfârșitul secolului al XVI-lea[46] sau, în alte cazuri, din secolul al XV-lea[47], sub influența legendei după care ar fi provenit din Mânăstirea Humorul Vechi, ctitorită la începutul secolului al XV-lea în timpul lui Alexandru cel Bun, și ale cărei ruine se văd și astăzi la intrare în sat. Ni se pare inexplicabil faptul că cercetătorii le-au atribuit unor epoci atât de diferite și îndepărtate și nu s-au gândit la cea mai verosimilă – epoca lui Petru Rareș –, cu atât mai mult cu cât există numeroase analogii ce duc până la identitate cu pictura murală din gropnița Bisericii lui Teodor Bubuiog. Dar în acest caz nu este necesar să zăbovim asupra argumentelor de ordin stilistic, deoarece, de curând, au fost publicate, de către harnicul cercetător clujean Marius Porumb, icoanele *Maica Domnului Hodighitria (il. 229)* și *Sfântul Nicolae (il. 233)*, din Biserica de lemn din satul Urisiu de Jos, județul Mureș[48]. Fiind atât de apropiate din punct de vedere compozițional, tehnic, stilistic și formal de pictura moldovenească din epoca lui Petru Rareș, M. Porumb consideră că aceste icoane „au fost realizate probabil de un meșter călător prin Transilvania sau au fost comandate de nobilul român la vreuna din mânăstirile bucovinene unde ființau ateliere de iconari". Apropierea stilistică între icoanele din Urisiu de Jos și icoanele de la Humor, după cum a observat și autorul studiului pomenit, este izbitoare. De cea mai mare importanță pentru noi este faptul că pe ramele icoanelor, în partea de jos, se află inscripții: „Rugăciunea robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu și a soției sale și a copiilor săi. La anul 7047 (1539), luna martie, zile 10". Existența anului de donație, la aceste două icoane, elimină eventualele dubii ce s-ar fi putut ivi cu privire la datarea icoanelor de la Humor numai în baza argumentelor stilistice și tehnice și atestă implicit, fără putință de tăgadă, pătrunderea în arta icoanelor atât a elementelor decorative renascentiste, cât și a nimburilor în relief ornamentat, încă în prima jumătate a veacului al XVI-lea, cu mult mai devreme decât s-a crezut până acum[49].

Fiind create pentru un comanditar de la vest de Carpați și păstrându-se timp de peste patru secole în biserica pentru care au fost destinate, precum și datorită unor particularități asupra cărora vom reveni, aceste două piese vor fi discutate în capitolul închinat icoanelor din Transilvania.

Două icoane reprezentându-i pe *Maica Domnului Hodighitria* și *Iisus Pantocrator*, complet repictate în ulei, se aflau, de asemenea, în pronaosul Bisericii Humor, și în prezent la laboratorul de restaurare de la Suceava. Pe măsură ce s-au îndepărtat repictările și se continuă restaurarea icoanei *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria* (*il. 140*), iese la iveală o foarte interesantă operă, cu numeroase probleme, atât din punct de vedere iconografic, cât și stilistic, și care presupune o atentă studiere. Mulțumim mult doamnei Cornelia Bordașiu, șefa laboratorului din Suceava, care se ocupă cu restaurarea icoanei, pentru trimiterea fotografiilor.





139. *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 71)
sec. XVI, prima jumătate
Biserica Mânăstirii Humor
(jud. Suceava)

140. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
Provine de la Biserica Humorul Vechi, în restaurare la Laboratorul din Suceava



141. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
(cat. 72)
1549
Episcopia Romanului
(jud. Neamt)

Recenta *descoperire* a icoanei *Maica Domnului Hodighitria* (*il. 141, cat. 72*), aflată astăzi în colecția Episcopiei Romanului și Hușilor[50], este cu atât mai importantă cu cât, în afara valorii artistice, prin inscripția ce în traducere glăsuiește: „Ruga robului lui Dumnezeu pan Dan mare vistier și Doamnă sa Sofica. În anul 7057, luna aprilie 15" (1549), aduce în circuitul specialiștilor și publicului amator încă o operă din *epoca lui Petru Rareș*.

Prin concepție și realizare, această interesantă creație se încadrează în grupul stilistic format din icoanele de la Humor – unde marele vistiernic Dan este considerat un al doilea ctitor, chipul său de ctitor fiind zugrăvit pe peretele dintre naos și pronaos – și cele de la Urisiu de Jos, subliniind o dată în plus bogăția și varietatea picturii moldovenești din această perioadă. Destul de bine conservată, cu toate că timpul și-a lăsat amprenta, Hodighitria de la Roman este o reușită realizare plastică. Fără să tindă în expresie spre nuanța de blândețe visătoare a icoanelor de la Humor, fără să atingă severitatea clasică a expresiei și execuției icoanelor de la Urisiu de Jos cu care se înrudește mai strâns, Hodighitria marelui vistiernic Dan, în care Iisus copil se distinge printr-o remarcabilă realizare artistică, impresionează prin îmbinarea unor accente dramatice cu sobrietatea chipurilor.

În depozitul Mânăstirii Sucevița se află o icoană ce-l reprezintă pe *Iisus Pantocrator* (*il. 142, cat. 73*) care a aparținut bisericii din parohia Argel (com. Moldovița, jud. Suceava). Cu toate că a fost repictată grosolan la mijlocul secolului al XIX-lea, după cum indică inscripția, lucrarea, prin întreaga ei structură și decorație, de care nu s-a atins „restauratorul", se încadrează în mod indubitabil în grupul icoanelor mai sus discutate. Nimbul în relief ornamentat la rândul său cu decor vegetal în relief, câmpul icoanei ornat cu romburi marcate în relief ce au la mijloc ornamente florale, precum și întreaga concepție arhitecturală a ornamenticii și în special cea a coronamentului, o plasează între icoanele de la Urisiu de Jos și *Maica Domnului Hodighitria* de la Roman.

Din aceeași familie stilistică face parte și icoana *Cuvioasa Paraschiva* (*il. 143, cat. 74*), din colecția Muzeului Național de Artă, considerată a fi din prima jumătate a veacului al XVII-lea[51]. Datarea acestei interesante lucrări s-a făcut numai după locul de proveniență – Biserica din Dărmănești (jud. Neamț) – și ornamentele florale în relief, apreciate pe atunci a fi caracteristicile veacului al XVII-lea, fără o analiză aprofundată a concepției și stilului.

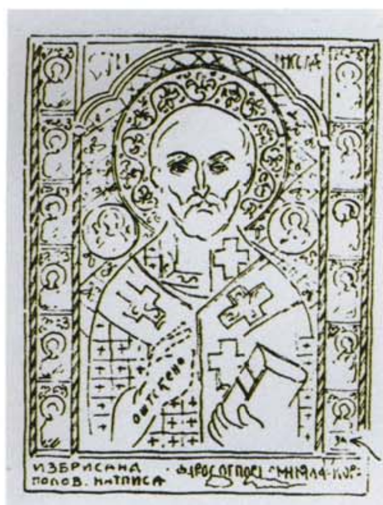
Analizând punerea în pagină, proporțiile și tipologia, desenul și cromatica, concepția și realizarea ornamentului floral în relief – anacronice pentru pictura moldovenească din veacul al XVII-lea – era dificil să admitem datarea propusă, dar neavând analogii sigure pentru propunerea unei datări cu un veac mai devreme, opera continua să fie considerată din secolul al XVII-lea. Acum însă, după publicarea unor icoane datate prin inscripții, ca cele de la Urisiu de Jos (1539) sau cea din colecția episcopală a Romanului (1549), cu care lucrarea noastră are numeroase analogii, a devenit posibilă plasarea *Cuvioasei Paraschiva* în epoca al cărui context cultural-artistic i-a dat naștere.





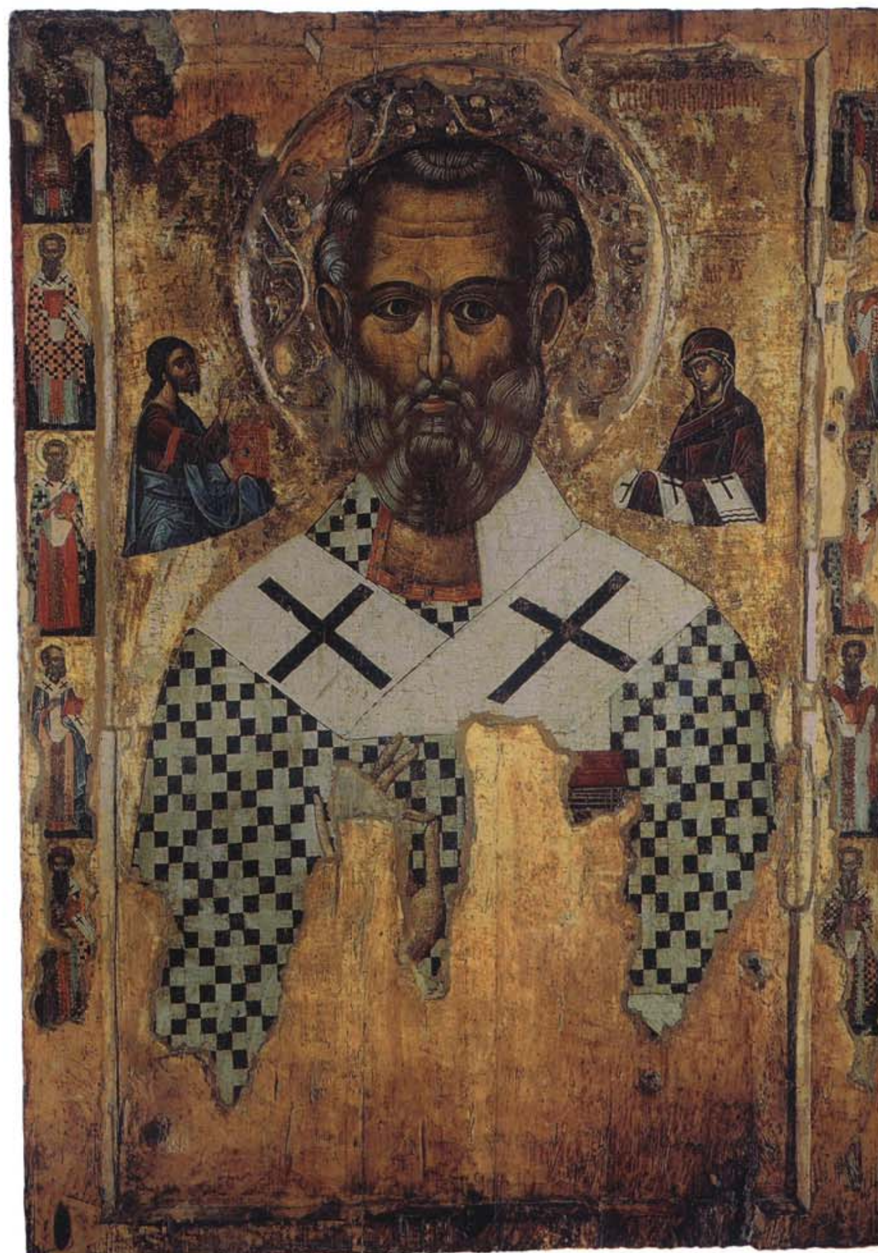
142. *Iisus Pantocrator* (cat. 73)
mijlocul sec. XVI
Mânăstirea Sucevița
(jud. Suceava)

143. *Cuvioasa Paraschiva* (cat. 74)
mijlocul sec. XVI
Muzeul Național de Artă al României
București









144. *Sfântul Nicolae*
1539-1540
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(*desen* după Alexander Deroko, *Icoane din Constantinopol*)

145. *Maica Domnului cu Pruncul - Hodighitria*
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(*desen* după Alexander Deroko, *Icoane din Constantinopol*)

146. *Iisus Pantocrator*
Biserica Maica Domnului
Istanbul
(*desen* după Alexander Deroko, *Icoane din Constantinopol*)

147. *Sfântul Nicolae* (cat. 75)
sec. XVI
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

Astfel, repertoriul ornamentelor florale și spiritul în care a fost realizat este cel renascentist, ce poate fi asemuit cu cel din icoanele de la Humor, nefiind însă realizat în *méplat*, ci într-un relief cu suprafața puțin modelată, nuanțată. Colonetele în spirală cu capiteluri și baze vegetale sunt identice cu cele din icoanele de la Urisiu de Jos și Episcopia Romanului. Tratarea părții superioare a icoanei este și ea inspirată din lucrările mai sus pomenite, amplificând și complicând însă caracterul decorativ.

Tipologia, finețea rafinată și severitatea chipului prelung al cuvioasei, precum și ale celor doi sfinți Teodori din partea superioară, al căror amplasament constituie parcă un accident în concepția ansamblului, desenul de o mare delicatețe pe care îl surprindem în special în realizarea fețelor și mâinilor, cromatica sobră, dominată de violaceul stins al maforionului sfintei, cu accente de roșu aprins la veșmintele sfinților, întreaga atmosferă pe care o degajă icoana *Cuvioasa Paraschiva* sunt într-o strânsă legătură cu grupul de opere amintite din *epoca lui Petru Rareș* și mai cu seamă cu *Hodighitria* de la Roman, din anul 1549, permițându-ne să propunem datarea icoanei *Cuvioasa Paraschiva* cu al cincilea deceniu al veacului al XVI-lea.

Nu putem omite, din prezentarea icoanelor din epoca lui Petru Rareș, un grup de trei icoane legate stilistic în mod evident de icoanele mai sus amintite de la Urisiu de Jos, Roman și Argel. Aceste trei icoane, care se mai aflau în toamna anului 1953 în Biserica Maica Domnului din Constantinopol de lângă Poarta Belgradului, având inscripții parțial dispărute, dar păstrând parțial anul...**3** (1539-1540) pe icoana ce-l reprezintă pe *Sfântul Nicolae*, au fost publicate de Alexander Deroko[52]. În afara descrierii pieselor, autorul publică și desenele lor, pe care le reproducem (*il. 144-146*).

Atât din descriere, cât și după desene, ținând cont de lipsa de analogii stilistice cu icoanele sârbești de epocă, le putem atribui unui pictor moldovean din epoca lui Petru Rareș, voievod care, după cum se știe, avea numeroase interese politice în capitala Imperiului Otoman, în special în această perioadă când negocia revenirea sa la tronul Moldovei, și care a fost un donator plin de generozitate în Orientul ortodox.

Tot epocii lui Petru Rareș, poate celei de a doua sa domnii, îi poate fi atribuită eleganta icoană *Maica Domnului Hodighitria*, de la Mânăstirea Secu (jud. Neamț). De curând restaurată, dar insuficient cercetată, de sub ferecătura de argint din secolul al XIX-lea, care acoperă ornamentul floral în relief aurit al fondului și veșmintele, astăzi ne apar două chipuri cu trăsături pline de finețe și căldură lăuntrică, atât de caracteristice Moldovei veacului al XVI-lea.

Sfârșitului epocii lui Petru Rareș îi atribuim frumoasele icoane împărătești *Sfântul Nicolae* (*il. 147, cat. 75*) și *Arhanghelii Mihail și Gavriil* (*il. 148, cat. 76*), ce se aflau până nu demult la Mânăstirea Râșca (jud. Suceava), iar astăzi în Muzeul Mânăstirii Văratec. Aceste interesante icoane, ce de curând au fost restaurate, sunt datate cu perseverență cu secolul al XV-lea[53], fără a se aduce motivele care ar justifica-o, cu toată că încă I. D. Ștefănescu, care le publică pentru întâia oară, a observat asemănarea dintre icoana ce-l reprezintă pe Sf. Nicolae și pictura murală din interiorul Bisericii de la Râșca[54], dar consideră că



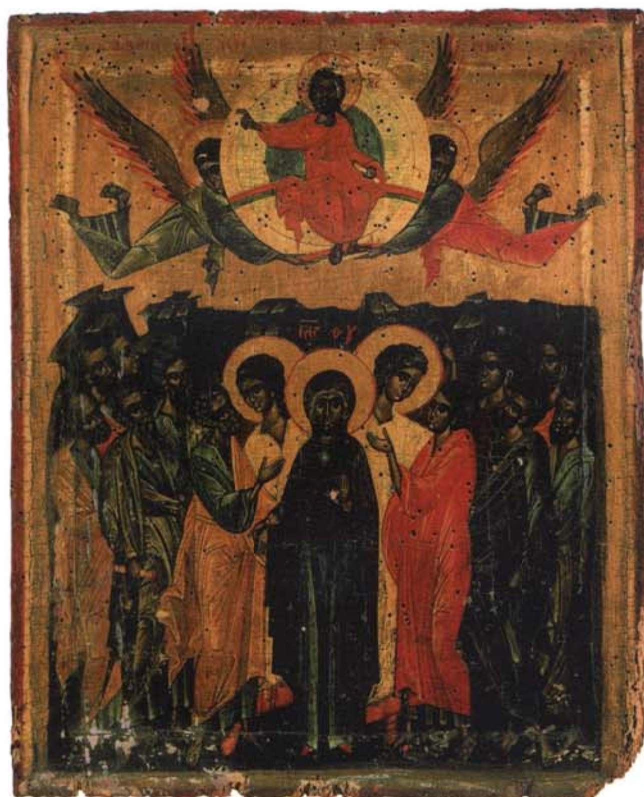


148. *Arhanghelii Mihail și Gavriil* (cat. 76)
sec. XVI, cca 1552
Stamatello Cotronas?
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

149. *Sfântul Nicolae* (fragment)
1552, pictură murală
Stamatello Cotronas
Proscomidia Bisericii Mari
Mânăstirea Râșca
(jud. Suceava)









150. *Cruce pictată pe ambele fețe* (cat. 77)
avers: *Iisus Pantocrator*
revers: *Sfântul Gheorghe*
sec. XVI
Biserica din Văleni-Piatra Neamț
(jud. Neamț)

151. *Înălțarea Domnului* (cat. 78)
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

152. *Plângerea lui Iisus (Pietà)* (cat. 7
jumătatea sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

pictura murală este o *replică* a icoanei ce putea fi chiar din secolul al XIV-lea conform tradiției, sau poate din secolul al XV-lea[55]. Este greu de crezut ca un ansamblu de pictură murală – căci asemănarea izbitoare dintre Sfântul Nicolae din icoană și cel din pictura murală nu sunt singurele analogii ce se pot face, ele putând fi extinse – să fi putut fi influențat atât de puternic de două icoane oricât de venerate ar fi fost ele, mai cu seamă că șantierul de pictură era condus de un pictor cu personalitate artistică formată, de origine greacă – Stamatello Cotronas din Zante[56]. În afara analogiilor frapante cu pictura murală de la Mânăstirea Râșca, ar trebui să atragem atenția asupra faptului că Schitul Bogdănești, de unde conform tradiției ar fi provenit icoanele, avea hramul Ioan Bogoslavul și deci una dintre cele patru icoane împărătești, dintre care două în mod obligatoriu trebuiau să fie *Iisus Hristos* și *Maica Domnului*, ar fi trebuit să-l reprezinte pe apostolul preferat. Pe de altă parte, se știe că Biserica Mânăstirii Râșca are hramul Sfântul Nicolae și deci, ținând seama și de apropierile de ordin tipologic și stilistic, este firesc să datăm icoanele cu cca 1552, an în care s-a zugrăvit biserica căreia, după toate probabilitățile, i-au fost destinate inițial (*il. 149*).

Acestui mijloc de veac i se pot atribui, pe temeiuri stilistice și tehnice, mai multe icoane care provin de la Schitul Văleni, precum *Crucea pictată* pe ambele fețe (*il. 150, cat. 77*), ce se mai află la Văleni, *Înălțarea Domnului* (*il. 151, cat. 78*), *Plângerea* (*Pietà*) (*il 152, cat. 79*) și *Învierea - Coborârea la Iad* (*il. 153, cat. 80*), toate trei aflate astăzi la Muzeul Mânăstirii Bistrița-Neamț. Lucrări de o înaltă ținută artistică și tehnică, apropiate ca iconografie, tipologie, desen și colorit de icoanele împărătești din Muzeul Mânăstirii Văratec – de care ne-am ocupat –, ele constituie o etapă stilistică de trecere spre un alt grup de icoane, care provin tot de la schiturile Văleni și Vânători.

Icoanele cunoscute ca provenind din aceste biserici pot fi împărțite, în linii mari, după viziune, stil și tehnică, în mai multe grupuri. În afară de cele atribuite epocii lui Petru Rareș și care au fost discutate mai sus, se conturează cu destulă precizie grupul format din icoanele împărătești pe care le bănuim a fi aparținut inițial tâmplei Bisericii Văleni-Piatra Neamț. *Iisus Pantocrator* (*il. 154, cat. 81*), *Maica Domnului cu Pruncul* (*il. 155, cat. 82*) și *Schimbarea la Față* (*il. 156, cat. 83*), care se află astăzi în Palatul Mitropolitan din Iași, precum și *Sfântul Nicolae* (*il. 157, cat. 84*) și *Ușile împărătești* (*il. 158, cat. 85*), transferate în 1984 din actuala tâmplă a Bisericii Vânători la Muzeul Mânăstirii Văratec. Acest grup, și în special icoanele împărătești, cu totul deosebite prin raportul nemaiîntâlnit al laturilor (95x27 cm), alungind formele și imprimând schemei compoziționale și figurilor o elansare ieșită din comun, are numeroase asemănări stilistice cu icoanele din epocă, dar în tratarea carnației și a veșmintelor se observă o mai mare rigiditate. Presupunând după dimensiuni, stil și tehnică că aceste icoane au făcut parte din prima tâmplă a Bisericii Vânători, propunem datarea lor în epoca primei domnii a lui Alexandru Lăpușneanu (1552-1561).

Un alt grup stilistic, mai numeros, format din *Ușile împărătești* de la Văleni și o serie de icoane de mici dimensiuni







153. *Învierea - Coborârea la Iad* (cat. 80)
sec. XVI, prima jumătate
Muzeul Mânăstirii Bistrița
(jud. Neamț)

154. *Iisus Pantocrator* (cat. 81)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași

155. *Maica Domnului cu Pruncul* (cat. 82)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași





156. Schimbarea la Față (cat. 83)
sec. XVI
Palatul Mitropolitan
Iași

157. *Sfântul Nicolae* (cat. 84)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamț)

(cca 35 x 25 cm), în marea majoritate repictate grosolan la începutul veacului nostru cu vopsea de ulei[57], permițând totuși pe alocuri să se întrevadă pictura originală, este astăzi răspândit în mai multe colecții. Ne referim la următoarele piese: *Proorocul Ilie hrănit de corb* (*il. 159, cat. 86*), o icoană cu iconografie similară aflându-se și la Mănăstirea Dionisiu de la Athos, unde, după cum se știe, Alexandru Lăpușneanu donează un iconostas și mai multe icoane; icoana cu dublă față: avers: *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor*, revers: *Soborul Arhanghelilor* (*il. 160, 161, cat. 87*) din Biserica Văleni, având repictată numai rama, ea prezentând numeroase analogii tipologice și stilistice în pictura murală din pronaosul bisericilor din secolul al XVI-lea; *Învierea - Coborârea la Iad*, *Botezul Domnului* și *Întâmpinarea Domnului*, repictate rudimentar, din Muzeul Mânăstirii Văratec; *Coborârea Sfântului Duh*, repictată, și *Cuvioasa Paraschiva* (*il. 162, cat. 88*), bine conservată, din colecția Mânăstirii Bistrița-Neamț; *Iisus tronând*, ce se află la Biserica din Vânători-Piatra și care probabil a făcut parte din cinul Deisis al tâmplei. Din punct de vedere stilistic și tehnic toate aceste icoane prezintă particularități care ne permit plasarea lor, în timp, imediat după cele din grupul mai sus discutat și înaintea celor ce prin viziune și tehnică se apropie de pictura pomelnicelor de la Văleni și Sucevița, adică de finele veacului al XVI-lea sau începutul celui următor, și propunem datarea lor în perioada anilor de domnie ai lui Petru Șchiopul (1574-1591).

Mai apropiate de pictura pomelnicilor amintite, dar având numeroase asemănări stilistice și tehnice cu icoanele de mai sus, și pe care le propunem spre datare cu intervalul 1595-1607 – anii de domnie ai lui Ieremia și Simeon Movilă –, sunt următoarele icoane: *Aflarea capului Sfântului Ioan Botezătorul*, *Adormirea Maicii Domnului*, *Sfântul Gheorghe*, *Prezentarea la Templu*, *Soborul Arhanghelilor*, repictate grosolan, și *Tronul Hetimasiei* (*il. 163, cat. 89*), temă atât de rar întâlnită în pictura de icoane, toate din Muzeul Mânăstirii Văratec, și *Rugul arzând* (*il. 164, 311, cat. 90*) din Muzeul Mânăstirii Agapia.

Ținem să subliniem că atât datarea, cât și gruparea icoanelor sunt date în linii generale, fără a avea posibilitatea aici de a prezenta cu această ocazie și alte argumente, păstrând rezerva cuvenită până la o cercetare mai aprofundată, după înlăturarea repictărilor și punerea în valoare a picturii originale de către restauratori competenți. Am prezentat această ipoteză de lucru doar pentru a constitui un punct de plecare ce va facilita, sperăm, cercetările viitoare.

Însă pictura de icoane din Moldova veacurilor al XV-lea și al XVI-lea nu cunoaște numai o evoluție lină, dar evidentă, de la o viziune monumentală, ca în cazul icoanei *Soborul Cuvioaselor și Dreptelor* de la Agapia (*il. 132*), la una miniaturală, lipsită de monumentalitate, ca aceea a prăznicarelor din tâmpla Moldoviței (1593); de la o concepție sintetică, ca în icoana *Înălțarea Domnului* de la Bistrița (*il. 151*), la una narativă, ca în cazul icoanei *Rugul arzând* (*il. 164*); de la vigoarea bărbătească, ca în icoana *Sfântul Nicolae* de la Râșca (*il. 147*), ce se află astăzi în Văratec, la eleganța ce frizează efeminarea, ca în cazul *Sfântului Gheorghe* de la Bistrița-Neamț (*il. 170*);



158. *Bunavestire - Uși împărătești* (cat. 85)
sec. XVI
Muzeul Mânăstirii Văratec
(jud. Neamt)